

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Zwei wenig beachtete Grundsätze bei Verwendung von Instrumenten in mittelalterlicher Musik*

VON WALTER FREI, BASEL

Die allgemein bekannte große Freiheit der Besetzungsmöglichkeiten im Bereich der mittelalterlichen Musik ist bei der Grundverfassung des Daseins jener Zeiten kaum wie Willkür vorzustellen. Eher ist sie zu denken als Spielraum, der die nötige Weite und Strenge dem einräumt, was musizierend als ein Angemessenes geschehen kann. Hinweis ist vor allem der Bau der Musikwerke selbst, der in vielen Fällen insofern zugleich Gesetz der Aufführung ist, als er entscheidet oder maßgebend mitbestimmt, welche Formen rein vokal wiederzugeben sind und in welchen Instrumente beigezogen werden dürfen oder gar eingesetzt sein müssen. Im zweiten Fall läßt sich dann meist auch deutlich ablesen, welche Stimmen den Sängern vorbehalten bleiben (denn es handelt sich in diesem Zeitraum ja wesentlich um Vokal-Musik) und welche instrumental gestützt oder völlig von Instrumenten übernommen werden sollen. Die diesbezüglichen musikwissenschaftlichen Ergebnisse, denen teilweise schon Sicherheit eignet, seien deshalb nicht weiter besprochen, sondern vorausgesetzt. Beigefügt sei nur, daß dort, wo sich bisher Eindeutiges nicht festlegen ließ, natürlich nicht für Beliebiges Tür und Tor geöffnet, sondern Zurückhaltung geboten ist.

Auch der Grundsatz des Spaltklanges soll, wiewohl im allgemeinen noch zu wenig beachtet, hier nicht weiter erörtert werden: immer wird die Eigenart gotischer Polyphonie durchsichtiger hervortreten, wenn Bläser, Zupfer und Streicher je in einfacher Besetzung beteiligt sind, als wenn die Aufführung in die Nähe des neuzeitlichen homogenen Klangideales gerät, das sich erst seit dem Aufkommen der Alta-Kapelle im 15. Jahrhundert (wozu mehr weiter unten) allmählich anzukünden beginnt. Einzig die Sänger hatten vordem das Recht, zu einer geschlossenen Gruppe zusammenzutreten, weil der je persönliche Klang einer Stimme, verbunden mit ihrer Lage, stärker profiliert als die Instrumente und weil zudem ungleichzeitiger Textvortrag oder gar Mehrtextigkeit der Stimmen dieses Moment seit dem 13. Jh. in wachsendem Maße unterstützten.

Große Sorglosigkeit herrscht dagegen im Hinblick darauf, welche Instrumente für einen bestimmten Zeitraum als damals schon vorkommende überhaupt verwendet werden können. Es kann sich hier natürlich nicht darum handeln, ein historisch-systematisches Register darüber als handlichen Merktzettel vorzulegen: derartige Kenntnisse sind überall verhältnismäßig leicht zu beschaffen! So sollen lediglich einige Hinweise die Bedeutung des Grundsatzes erhellen, der als solcher häufig nicht im Gesichtspunkt der Aufführenden zu liegen scheint.

Die größte Unklarheit dürfte sich beim Einsetzen von Kesselmundstück-Instrumenten zeigen. Das Beiziehen von Blechbläsern für Musik der Notre-Dame-Epoche und von daher namentlich für geistliche Kompositionen der *ars antiqua* und *ars nova* sowie des Trecento gilt weitgehend als selbstverständlich, so daß nur sozusagen widerwillig der Einwand Gehör findet, es seien vor dem 15. Jahrhundert in dieser Gruppe erst Zink und Busine dagewesen. Jener ging zu einer kaum näher zu bestimmenden Zeit aus dem Olifanten hervor und gehört so zu einer der ältesten Schichten abendländischer Musikinstrumente; diese wurde durch die Kreuzzüge etwa im 11./12. Jahrhundert aus sarazenischem Gebiet nach Europa gebracht. Sie war bis zur Epoche Ciconia, also um 1400, das einzige Blechblasinstrument des Mittelalters. Fraglos hat dieses Faktum nicht Geringes beigetragen

zu ihrem ungewöhnlichen Ansehen. Die Businisten erscheinen auf noch vorhandenen Listen z. B. von Hofmusikanten stets an erster Stelle der Instrumentalisten, also unmittelbar nach den Sängern. Da indessen die Busine nur die natürliche Obertonreihe hervorzubringen vermag, ist kaum anzunehmen, daß sie komponierte Stimmen übernommen hat. Unter dem bisher bekannten Repertoire des 12.—15. Jahrhundert ist uns keine einzige Komposition bekannt, in welcher die Busine ohne weiteres eingesetzt werden könnte. Dagegen geht z. B. aus den Regenz-Bemerkungen des Renward Cysat zu den Luzerner Osterspielen von 1583 (abgedruckt in Marshall Blakemore Evans *The Passion Play of Lucerne. An Historical and Critical Introduction*, New York 1943) hervor, daß sie in improvisierten Fanfaren feststehenden Gesängen gegenübergestellt worden ist. Das späte Datum dieser uns bisher einzigen bekannten Besetzungsangabe für die Busine wirft zugleich das nötige Licht auf die Verhältnisse der Frühzeit, insofern diese natürlich keinesfalls entwickeltere gewesen sein können. Mittelbar ist dieser Brauch auch ikonographisch zu belegen. Wie man ihn ausführen kann, zeigt die Schallplatte *Schweizer Musik aus Mittelalter und Renaissance*, Fono-Gesellschaft FGL 25—4315 (Silvia und Walter Frei), wo als Nr. 10 ein Engelsgesang der genannten Spiele in der angedeuteten Weise ausgeführt ist. Auf dem Beiblatt wurde versucht, auch im übrigen alle dort verwendeten Besetzungen so weit wie möglich historisch zu begründen. — Der Zink hat demgegenüber natürlich weit größere Möglichkeiten, und es steht nichts entgegen, daß er in Werken zu Gehör kommt, deren Eigenart sich mit seinem Klang günstig vereinbart. Doch erweckt es völlig verfehlte Vorstellungen, wenn an seiner Stelle Trompeten oder Posaunen eingesetzt werden, deren Klang eine Sprache spricht, die der abendländischen Musik bis zum Aufkommen der Zugtrompete und der daraus entstehenden Posaune, also bis zum beginnenden 15. Jahrhundert, unbekannt war. (Vgl. Heinrich Bessler, *Die Entstehung der Posaune*, AML 21, 1949.)

Weit geringer sind die Schwierigkeiten für die Doppelrohrblatt-Instrumente. Zwar scheint man hier für die frühere Zeit unterscheiden zu müssen zwischen Schalmeien und Pommern (vgl. dazu meinen Aufsatz *Schalmei und Pommer. Ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung*, MF XIV, 1961), doch bleibt für den praktischen Gebrauch zu bedenken, daß es sich um einen graduellen, nicht um einen prinzipiellen Unterschied handelt, so daß schließlich auch einmal in der Spanne vor dem 15. Jahrhundert, die eigentlich den Schalmeien vorbehalten wäre, Pommern zur Anwendung kommen dürfen, vorausgesetzt natürlich, man sei sich darüber im Klaren, daß die Tenor-, Baß- und Großbaßformen erst seit etwa 1430 allmählich entstanden, im Zusammenhang mit dem Erschließen der Baßregion der menschlichen Stimme und dem dadurch aufkommenden Vorherrschen des vierstimmigen Satzes. Fraglos hat dieser nicht wenig beigetragen, die gerade damals aufkommende homogenere Klangwirkung weiter zu fördern in Richtung auf den chorischen Ausbau der einzelnen Instrumente. In der Tat hat ja der wechselweise Gebrauch von Schalmei und Pommer ebenfalls gerade um diesen Zeitpunkt eingesetzt und endlich dazu geführt, daß aus den zwei Verwandten zuletzt eine einzige Instrumentenart hervorging, die „Schalmei“ nur noch als kaum mehr verstandene Sonderbezeichnung des Diskant-Pommers mitführte.

An dieser Stelle muß darum auch eigens auf die geschichtliche Bedeutung der Alta-Kapelle hingewiesen werden (vgl. dazu Heinrich Bessler, *Katalanische Cobla und Alta-Tanz-Kapelle*, Kgr.-Ber. Basel 1949). An ihr kann man nämlich inne werden, wie der alte Spaltklang durchbrochen und damit allmählich das neue Ideal eines homogenen Klanges heraufgeführt wird. Die Besetzung mit Schalmei, Bomhart und Posaune, welche im burgundischen Kreis die übliche gewesen zu sein scheint, gründet noch auf einer relativen Verschiedenheit der Klangfarben. Dagegen zeigt die Besetzung mit drei Schalmeien und einer Posaune um 1450 auf der sogenannten Adimari-Hochzeit (MGG I, Tafel XIV, 2) schon ein erheblich „modernerer“ Gepräge. Daß der Spaltklang gerade hier aufgelöst wurde, ist dadurch bedingt, daß die Alta aus natürlichen Gegebenheiten auf die zwei

Gattungen der Kesselmundstück- und der Doppelrohrblatt-Instrumente festgelegt sind. Bei der unverhältnismäßigen Eindeutigkeit, die diesem Punkte zukommt, ist daher die Tatsache um so auffallender, daß heute die größeren Ensembles, welche mittelalterliche Musik in ihrem Repertoire führen, gerade diese historisch so sichere Besetzung meistens nicht pflegen, wie denn auch darüber hinaus gleichfalls andere überlieferte oder festgelegte Besetzungen z. B. einzelner Kompositionen mehrenteils keine Berücksichtigung finden. Dies ist um so bedauerlicher, als es vorläufig gerade solche spärlichen Anhaltspunkte sind, die uns in der Frage nach historisch sachgerechter Instrumentierung am meisten weiterhelfen (Einzelheiten in dem noch unveröffentlichte Ms. einer verschiedentlich gehalten Gastvorlesung *Die Entsprechung von Melodie und instrumentaler Ausführung in der mittelalterlichen Musik*).

Unter den Bläsern der Bassa-Gruppe scheint besonders das Krummhorn sehr oft unsachgemäß verwendet zu werden. Fest steht, daß es erst im 15. Jahrhundert aufkam und vor der Epoche Ciconia folglich nicht gebraucht werden soll. Dem aufmerksam Hörenden kann ja auch gar nicht entgehen, wie fremd sich dessen Klang zumal in der Musik des Trecento und derjenigen Machauts ausnimmt. Im Zusammenhang der stillspielenden Bläser muß ferner dem Portativ besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden: mit seinem Tonumfang von meistens etwa zwei Oktaven in der Lage zwischen den üblichen Diskant- und Altblockflöten („klassisch“ besetzt mit zinnernem Prinzipal) und seinem kleinen Blasebalg kommt es nur für einstimmiges Spiel in Betracht und ist somit nur sehr bedingt als ein Tasteninstrument zu verstehen. Es ist in Europa seit dem 12. Jahrhundert belegt, darf aber, im Hinblick auf seinen typischen Orgelklang, gewiß auch für frühere Werke gelegentlich behutsam und sinnvoll beigezogen werden, insofern die Orgel im Abendland schon vom 9. Jahrhundert an bezeugt ist, der Ton des Prinzipals mithin nicht werkfremd ein ungehöriges Element einführt. Ursprünglich scheint es vorzüglich in weltlicher Musik gebraucht worden zu sein. Das wohl berühmteste Zeugnis dafür ist die Schilderung Gherardis, wie Landini im *Paradiso degli Alberti* singt und dazu das Portativ spielt. Obwohl genauere Angaben fehlen, dürfte Landini, gesetzt er hat eigene, uns noch erhaltene Kompositionen vorgetragen, am ehesten den Tenor gesungen und den Superius gespielt haben, wobei der letztere möglicherweise gelegentlich sogar oktaviert erklungen ist. Selbstverständlich ist auch für die Improvisation, als deren Meister uns Landini von Villani geschildert wird, dieses Vorgehen möglich gewesen; doch läßt sich dafür noch fast besser einstimmiger Gesang mit heterophoner Oktavierung auf dem Portativ denken. Diese letztgenannte Verwendung ist besonders ins Auge zu fassen, wenn das Portativ in geistlicher Musik eingesetzt wird, was dadurch gerechtfertigt scheint, daß auf der bekannten Miniatur in Martin Le Francs *Champion des Dames* neben Binchois mit der Harfe Dufay mit dem Portativ steht, offenbar zu Kennzeichnung, daß jener vorwiegend als Meister der weltlichen Liedkunst, dieser als Meister der geistlichen Musik erfahren worden ist (Abb. in MGG I, Sp. 1854). Daß das Instrument im 15. Jahrhundert seine Glanzzeit hatte, dürfte mit dem Aufkommen des homogenen Klangideales in Verbindung zu bringen sein: in der Tat erscheint es mit Vorteil im Kreise stillspielender Bläser.

Von einer ganz besondern Wichtigkeit sind sodann die gezupften Saiteninstrumente. Im Hinblick darauf, daß dieser Klang nach der Hochblüte der Laute im 16. Jahrhundert mehr und mehr verschwunden ist, wird man sogar sagen müssen, daß er zu den eigentlichen Merkmalen der frühen Musik gehört, der, nach den häufigen Bildzeugnissen zu schließen, hierin denn auch ein verhältnismäßig reiches Instrumentarium zur Verfügung stand; und überall, wo musiziert worden ist, hat dieser Klang kaum je gefehlt. Die Vielfalt der Typen und die fließenden Übergänge gewähren eine gewisse Freizügigkeit in der Handhabung, doch sollte man sich hüten, die doppelchörige Knickhalslaute in Altlage, also die eigentliche Sololaute des 15./16. Jahrhunderts, ausschließlich zu gebrauchen. Grund

für eine solche Einschränkung ist meist die Überlegung, daß man mit der Laute „alles machen“ könne und sie zudem an Stärke des Tones allen anderen Zupfinstrumenten der Frühzeit überlegen sei. Aber nichts ist dem Musizieren mittelalterlicher Weisen mehr entgegen als das Eingleisige des ersten Argumentes; und was das zweite betrifft, so geht es heute doch entscheidend darum, sich gerade in das sanfte Geläut jener wirklich sehr still spielenden Instrumente erneut hineinzuhören und aus ihm eine Fülle musikalischer Einsichten zu gewinnen, die sich auf alle Bereiche der Aufführungspraxis und einer geistigen Werkschau beziehen.

Für die letzte Gruppe von Bassa-Instrumenten endlich, für die Streicher, bleibt wenig zu bemerken: Fideln in bunter Vielfalt und auch das Rebec sind seit dem Ende des 1. Jahrtausends bezeugt, wogegen die Gamben nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts eingesetzt werden sollten. Die für Fideln und Rebec offenbar ältere Spielhaltung auf den Knien zieht selbstverständlich unterhändige Bogenführung nach sich, und es ist ein Unding, wenn dies nicht beachtet wird, weil gerade durch diese Einzelheit die Klanggebung maßgebend bestimmt wird. Unnötig sollte dagegen eigentlich der Hinweis sein, daß zu unterscheiden ist zwischen den historischen Fidel-Typen und den bloß „Fideln“ genannten, neu konstruierten Instrumenten für hausmusikalische und Übungs-Zwecke.

In engem Zusammenhang mit dem eben ausführlicher besprochenen Grundsatz steht ein zweiter, der freilich nie mit der gleichen Sicherheit ausgesprochen werden kann wie die einzelnen Überlegungen zum vorigen Punkt. Dennoch scheint die Unterscheidung von Alta und Bassa nur sinnvoll, wenn sie auch in einer deutlichen Weise getrennt gespielt werden. Es fällt ja in der Tat in zeitgenössischen Darstellungen auf, daß die Musikanten der beiden Gruppen in der Regel mehr oder weniger gesondert aufgestellt sind, und dazu kommt ihre offenkundige rangmäßige Unterscheidung im mittelalterlichen Denken. Jean Froissart (*Méliador*, 29729 f.), um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, läßt deutlich werden, daß der Vorrang der Alta darin gründet, wie sie die Macht und Herrschaft des Fürsten weithin zu verkünden vorzüglich geeignet sind.

Eine Mischung von Instrumenten beider Gruppen hat meist zwei schwerwiegende Nachteile zur Folge: einerseits wird ein in sich stärkenmäßig ausgewogenes Musizieren in der Mehrzahl der Fälle gestört oder gar verhindert; andererseits beraubt man sich durch Fusion der Gruppen des hauptsächlichen Mittels eines durch die gegebene Stufung abwechslungsreichen und also in echt mittelalterlichem Geiste „bunten“ Musizierens. Die bereits ange-tönte kaum je zu erreichende historische Sicherheit in dieser Besetzungsfrage hat mithin ihren Grund darin, daß sie auf dem Wege der Forschung allein überhaupt nie ausgemacht werden kann. Vielmehr hat sich jede Antwort immer auch faktisch in der Praxis zu bewähren. Darum seien hier wenigstens einige diesbezügliche Andeutungen erlaubt:

Wenn die Regel einmal klar erkannt und ihr Sinn wirklich verstanden ist, wird man leicht finden, wo Ausnahmen erlaubt sein können. Wenn man z. B. weiß, daß das sehr stille Krummhorn sich gegen Kesselmundstück-Instrumente mit seiner Klangfarbe genügend durchsetzt, so kann es natürlich gerade reizvoll werden, etwa einen Tenor-c. f. auf diese Weise herauszuheben, wogegen es durchaus komisch wirken müßte, eine Posaune, einen Pommer oder ein anderes Instrument der Alta-Gruppe neben einem einzelnen Instrument der Bassa-Gruppe so zart spielen zu lassen, daß gerade der Alta-Charakter verloren geht! Im übrigen wird die Unsitte zu mischen, die bei unmittelbarer Audition meist nicht zu überzeugen vermag, vermutlich durch Rundfunk und Schallplatte gefördert, da hier jegliche Möglichkeit des stärkenmäßigen Ausgleiches gegeben ist. Es wären daher auch für diesen Fall zur Vermeidung irreführender Vorstellungen engere Grenzen wünschenswert. — Endlich schadet man der mittelalterlichen Musik schwerlich durch etwas empfindlicher als durch Monotonie, die sofort eintritt, sobald das Mischen der beiden Gruppen gegenüber dem

Wechsel vorherrschend wird, oder durch falsche Mystifizierung, die sehr oft damit verbunden ist, daß man auf Alta, der angedeuteten Schwierigkeiten wegen, gänzlich verzichtet.

So unscheinbar diese beiden Grundsätze an sich auch sind, so entscheidend wirken sie sich im Musizieren aus: durch den ersten ersteht im Hörer eindrucksvoll das Bild einer wachsenden Fülle; durch den zweiten wird er unmittelbar in jene Welt hierarchischer Ordnung versetzt, die ein Grundzug des mittelalterlichen Denkens überhaupt war und dadurch auch zu einem Quellort seiner Musik geworden ist, von dem her das einzelne Werk erst in dem erfaßt werden kann, was es von ihm selber her als ein Austrag erfahrener Gesetze war (vgl. dazu Walter Frei, *Das Entstehen mehrstimmiger Musik und die Einheit des Glaubens*, Basel 1964, S. 9–24).

## Lautenisten der böhmischen Spätrenaissance

VON EMIL VOGL, PRAG

Wir kennen böhmische Lautenisten des XVI. Jahrhunderts eher aus Briefen, Strafakten und anderen literarischen Zeugnissen als aus Denkmälern, die bisher nur ganz spärlich nachzuweisen waren. Hier soll nun von einigen Lautentabulaturen gehandelt werden, die erst durch archivalische Studien als von böhmischer Herkunft zu erkennen waren. Vorerst soll einiger Namen Erwähnung getan werden, die Lautenspieler nennen, deren Werk und Stil unbekannt blieb. Schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, am 28. August 1517, schreibt Johann von Lobkowitz an Heinrich von Rosenberg aus Bologna<sup>1</sup> „*Sie wissen ja, daß ich nur ein wenig Laute spielen kann*“ (in Übersetzung aus dem Tschechischen). Ebenfalls im Jahre 1517 legt vor einem Prager Gericht der Lautenist Bartholomäus Merker Zeugnis ab, desgleichen am 31. März 1581 der Lautenspieler Daniel Sklenarz. Am 14. März 1602 erscheint als Zeuge vor Gericht der Musiker Johann Lyndl<sup>2</sup>. Dlabacz<sup>3</sup> erwähnt ein Lobgedicht auf Johann Wencálek; unter den Erben des Nürnberger Druckers Valentin Neuber wird sein Vetter Hans Neuber, Lautenist zu Prag, erwähnt<sup>4</sup>. Diese Reihe, in der deutsche und tschechische Namen erscheinen, könnte wahrscheinlich erweitert werden, ganz zu schweigen von den vielen Lautenmachern dieser Zeit, die in Böhmen wirkten und oft auch Lautenisten waren. Allen Spielern der Laute, die wir erwähnen werden, ist aber eines gemeinsam: sie spielten und notierten ihre Werke in deutscher Tabulatur. Kompositionen in anderer Notierung aus dieser Zeit sind mir nicht bekannt geworden. Erst in der Barockzeit taucht die französische Tabulatur auf.

In der Zeit vom Ende des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, die hier behandelt werden soll, erscheinen zwei Namen in Handschriften, die sich erhalten haben. Dazu kommen zwei Fragmente nachweislich böhmischer Herkunft, deren Schreiber unbekannt ist. Auch zweier Deutscher, die in Böhmen wirkten und deren Lautenwerke wir kennen, soll Erwähnung getan werden. Damit ist der Umfang dieser Arbeit umrissen.

Der älteste unter den böhmischen Lautenisten, von dem sich Werke erhalten haben, ist Johann Arpin von Dorndorf. Sein Stammbaum ist leicht zu verfolgen, da er einer angesehenen Saazer Humanistenfamilie entstammte. Sein Werk ist bisher von der tschechischen

<sup>1</sup> Archiv český XI, 1902, S. 208.

<sup>2</sup> E. Pazaurek: *Beiträge zu einer Geschichte der Musik in Böhmen*. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 23, 1884.

<sup>3</sup> G. J. Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

<sup>4</sup> R. Wagner: *Ergänzungen zur Geschichte der Nürnberger Musikdrucker des 16. Jahrhunderts*. ZfMw XII, 1929–1930, S. 506–508.

Musikwissenschaft unbeachtet geblieben, da sowohl Dieckmann<sup>5</sup> als auch Boetticher<sup>6</sup> Arpin zu den polnischen Musikern rechneten. Einer der Ahnherrn des Johannes Arpinus ist der erste Stadtschreiber von Saaz, Valentin Mezericz, ein Freund des lateinischen Humanisten Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein. Die Tochter Susanne des Valentin Mezericz heiratete den Magister Nikolaus Czernobyl (Artemisius). Dieser, um 1495 in Saaz geboren, studierte in Wittenberg und wurde im Jahre 1518 Magister der freien Künste, später Rektor der hochangesehenen Lateinschule in Saaz. Im Jahre 1531 wurde er Primas der Stadt; nach dem Aufstand der Städte gegen Ferdinand I. der Stadt verwiesen, durfte er in der Heimat bleiben, nachdem Freunde beim Kaiser für ihn baten. Von seinen literarischen Arbeiten ist uns nur ein tschechischer Traktat über die Behandlung der Leibeigenen auf herrschaftlichen Gütern bekannt<sup>7</sup>. Magister Czernobyl starb an der Pest am 14. Februar 1556<sup>8</sup>.

Seiner Ehe entstammten zwei Töchter und wahrscheinlich ein Sohn Johann. Die zweitgeborene Tochter Katharina heiratete im Jahre 1547 den Wenzel Arpin aus Böhmischem Kamnitz. Procházka<sup>9</sup> bezeichnet ihn als Camenicensus. Er ist um das Jahr 1515<sup>10</sup> geboren, studierte in den Jahren 1530 bis 1542 in Wittenberg und wurde dort Schüler Philipp Melancthons<sup>11</sup>. Zusammen mit seinen Mitschülern Matthias Collinus und Hanuš von Landskron dankt er in einem Schreiben dem Prager Senat für die Unterstützung, die dieser ihnen angedeihen ließ<sup>12</sup>. Nach seiner Rückkehr nach Böhmen bewarb sich Wenzel Arpin vergeblich um die Stelle eines Professors der lateinischen Sprache an der Prager Universität. So wandte er sich nach Saaz, wo er im Jahre 1542 Rektor an der Lateinschule wurde. Aus dieser Zeit stammt ein Begleitschreiben an den Stadtrat zu einem Kalender für das Jahr 1544, in dem er für erwiesene Wohltaten dankt<sup>13</sup>. Im Jahre 1550 wurde Wenzel Arpin Bürger der Stadt, vom Jahre 1552 bis 1564 war er Ratsherr und von 1564 bis 1573 Bürgermeister. Am 24. April 1556 wurde er nobilitiert und erhielt das Prädikat von Dorndorf<sup>14</sup>. Sein Wappen, das wir auch auf der dritten Seite der Lautensammlung seines Enkels finden, beschreibt Sedláček<sup>15</sup>; einen wenn auch fehlerhaften Stammbaum enthält die genealogische Sammlung Dobrzenský<sup>16</sup>; eine recht gute Lebensbeschreibung, nicht ohne Irrtümer, veröffentlichte Nováček<sup>17</sup>. Wenzel Arpin von Dorndorf war ein begüterter Mann. Seine Einnahmequellen entstammten dem Weinbau, und er wird unter den Ältesten der Weinherren genannt. Er starb an der Pest am 1. Februar 1582, gleichzeitig mit vielen angesehenen Bürgern der Stadt und Magistern der Schule.

Magister Wenzel Arpin war dreimal verheiratet. Seine erste Ehe mit Katharina, geborene Czernobyl, haben wir oben erwähnt. Diese erste Gattin starb schon im Jahre 1561.

<sup>5</sup> J. Dieckmann: *Die in deutschen Lautentabulaturen überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts*. Kassel 1931.

<sup>6</sup> W. Boetticher: *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hab.-Schr. Berlin 1943 (masch.-schr.).

<sup>7</sup> *Archiv český* XXII, 1905.

<sup>8</sup> W. Katerowsky: *Die Primatoren der Stadt Saaz*. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 10, 1871; ders.: *Necrologium der Stadt Saaz, Saaz 1888*; A. Seifert: *Geschichte der kgl. Stadt Saaz, Saaz 1894*.

<sup>9</sup> F. Procházka: *Miscelaneen der böhmischen und mährischen Literatur*. Neue Abhandlungen der kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, III, 1798.

<sup>10</sup> *Ottův naučný slovník* (Ottos Lexikon), II. Teil, Prag 1889.

<sup>11</sup> J. Jireček: *Hanuš Landskronský z Kronenfeldu*. *Casopis českého musea* (Zeitschrift des böhmischen Museums) 1883.

<sup>12</sup> F. Procházka: *Commentarius*, 1782.

<sup>13</sup> *Mistra Václava Arpina list radě města Zátce 1. p. 1544* (Ein Brief des Magister Wenzel Arpin an den Stadtrat von Saaz), Neuausgabe 1938.

<sup>14</sup> A. von Doerr: *Der Adel der böhmischen Kronländer*, Prag 1900; A. Schimon: *Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien*, Prag o. J.

<sup>15</sup> A. Sedláček: *Ceskomoravská heraldika* (Böhmisch-mährische Heraldik), Prag 1902.

<sup>16</sup> *Zentrales Staatsarchiv: Genealogische Sammlung des Grafen Johann Wenzel Dobrzenský*, Materialien zu den Stammbäumen A–J, S. 22 und 52.

<sup>17</sup> J. V. Nováček: *Mistr Václav Arpin z Dorndorfu*. *Casopis českého musea* (Zeitschrift d. böhm. Museums) 1904.

Eine zweite Ehe ging er mit Regina, Witwe des Thomas des Älteren, ein; in dritter Ehe schließlich heiratete er Anna, die Tochter des Heinrich Sládek.

Der erstgeborene Sohn aus erster Ehe war Johannes Arpin, der Vater des Lautenisten. Procházka schreibt von ihm: „*Magistri Wenceslai Arpini a Dorndorf filius primogenitus.*“ Er lobt ihn als gebildeten und edlen Menschen, der länger zu leben verdient hätte. Sein Geburtsjahr wird von Truhlař<sup>18</sup> als 1547 angegeben. Derselbe Autor sagt von ihm, daß Johannes der Ältere Schüler der Saazer Lateinschule war, 1560 zu Leipzig und in den Jahren 1568 bis 1570 zu Wittenberg studierte. Am 14. November 1571 heiratete er die Regina Thomas, Tochter aus erster Ehe der zweiten Frau seines Vaters. Das Datum seiner Eheschließung kennen wir aus einem Gedicht des Humanisten Crinitus a Hlawaczowa, das dieser unter dem Titel *Elegia pro honore nuptiarum nobilis eruditi praeclarisque virtutibus ornatissimi juvenis Johannis Arpini Zatecenti a Dorndorf et honestae pudicaeque virginis Tomassidis scripta ipso die nuptiarum, qui erat 14. Novembr. anno 1571 a. D.* in der Sammlung des Ostracius 1573 veröffentlichte<sup>19</sup>. Bildung und dichterische Begabung stellt Johann Arpin der Ältere in 214 Hexametern unter Beweis, die er 1570 anlässlich der Hochzeit des David Crinitus a Hlawaczowa verfaßte<sup>20</sup>. Truhlař begeht einen Fehler, wenn er Johann Arpin Vater und Sohn zu einer Person zusammenzieht. Johann Arpin der Ältere starb vor dem Jahre 1580, vor dem Tode seines Vaters, denn seine Witwe, damals schon Gattin des Magisters Jakob Stryal von Pomnau, wandte sich 1580 an Kaiser Rudolf II. um Hilfe in einem Erbschaftsstreit für ihren minderjährigen Sohn Johann, das eheliche Kind ihres verstorbenen Gatten Johann<sup>21</sup>. Aber auch ihr zweiter Gatte starb bald darauf im Jahre 1582 an der Pest. In dritter Ehe war sie mit Johann Teplický vermählt.

Johann Arpin der Jüngere muß nach dem Jahre 1571 geboren sein. Wir besitzen keine näheren Angaben über seinen Bildungsgang, doch wird er dem seines Vaters und Großvaters nicht nachgestanden haben. Seine Bildung ist uns aus dem Verzeichnis seiner nachgelassenen Bücher belegt. Er heiratete Elisabeth Rehoř, mit der er zwei Kinder hatte, die aber als letzte ihres Stammes im Jahre 1611 starben. Am 23. Juni 1599 trat er einen Teil seiner Erbschaft seinem Neffen Nikolaus Humelius de Prochowa ab<sup>22</sup>. Die Gründe für diesen Schritt gehen aus der Akte nicht klar hervor. Johann Arpin von Dorndorf der Jüngere starb im Jahre 1606. Seine Witwe Elisabeth verfaßte ihr Testament im Jahre 1618<sup>23</sup>, in dem sie der Saazer Lateinschule die Bücher ihres Mannes hinterließ und armer Schüler und der Literatenbruderschaft mit größeren Beträgen gedachte. Sie selbst starb im darauffolgenden Jahre.

Die von Johann Arpin von Dorndorf angelegte Lauten-Handschrift befindet sich derzeit in der Ratsschulbibliothek Zwickau unter der Signatur CXV 3, Katalognummer 50<sup>24</sup>. Der eigentlichen Lautentabulatur ist eine tschechisch geschriebene Handschrift beigegeben, die Anweisung zur Behandlung von Pferden enthält, so einen Rat, wie man ein unruhiges Pferd beschlagen kann, wie man Hufschäden heilt, wie man ein altes Pferd beim Verkaufe feuriger erscheinen läßt und ähnliches. Das Buch ist ein Pappband mit Lederrücken, Blattgröße im Querformat 18,5:15 cm. Entgegen den Angaben von Vollhardt<sup>25</sup>, der eine Beschreibung des Bandes gab, glaube ich, daß die Handschrift in der Zeit um 1590 und nicht

<sup>18</sup> Antonín Truhlař und Karel Hrdina: *Rukovět ku písemnictví humanistickému, zvláště básnickému* (Handbuch des humanistischen Schrifttums, besonders des dichterischen), I. Teil, Prag 1918.

<sup>19</sup> Ostracius: *Chorus gratiarum*, 1573, Abt. IV Nr. 4.

<sup>20</sup> *Botrus, ecloga scripta de nuptiis Davidis Crinitus a Hlawaczowa (1570)* bei Ostracius, a. a. O., Abt. I Nr. 2.

<sup>21</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/1.

<sup>22</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/2.

<sup>23</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Lit. A Nr. 42/3.

<sup>24</sup> Ich danke auch an dieser Stelle der Leitung der Ratsschulbibliothek Zwickau für die Beschreibung der Handschrift und die Überlassung von Mikrofilmen, nach denen das Manuskript bearbeitet wurde.

<sup>25</sup> Reinhard Vollhardt: *Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau, MfM XXVII—XXVIII, 1895—1896, Beilage.*

nach dem Jahre 1600 entstanden ist. Die erste Seite der Sammlung bringt eine Angabe über die Übertragung von Taktzeichen der Tabulatur in Notenwerte. Die linke Hälfte der Seite nimmt ein dreifaches Akrostichon ein, das am Anfang, in der Mitte und am Ende der Verszeile das Wort „*Testudo*“ erscheinen läßt und das in recht holprigen lateinischen Versen ein Lob auf die Laute enthält. Ein undeutlicher Schriftzug in der linken oberen Ecke zeigt den Namen „*Johannes Arpinus Zatecenus*“. Auf der rechten Seite finden sich neben lateinischen Versen Anweisungen für den Wechselschlag der rechten Hand des Spielers. Die zweite Seite trägt den Titel des Werkes: „*Prima Pars Tabellaturae continens Choreas/et Galliardas/tantum*“. Die dritte Seite trägt in einem Oval das Wappen der Arpins und am Rande die Inschrift „*Johannes Arpinus a Dorndorf*“. Die Bezeichnung der Seiten und der Inhalt ist bei Dieckmann genau angegeben; auffallend ist, daß nach Seite 62 die Zählung wieder mit 1 beginnt und bis 12 reicht. Wahrscheinlich dachte Arpin an eine *secunda pars*, die nicht zur Ausführung kam. Außer den drei oben beschriebenen Seiten enthält das Werk 72 Seiten mit deutscher Tabulatur. Bis auf Seite 58 und 61 finden wir einen Schreiber, diese beiden Seiten sind von anderer Hand. Die zahlreichen Änderungen ganzer Takte, die unter den Zeilen stehen, lassen Verbesserungen des Lehrers vermuten, wie ja das Ganze, von einfachen Kompositionen zu schwereren fortschreitend, ein Lehrwerk vermuten läßt. Auch die Duos für zwei Lauten am Beginn der Handschrift sind für Lehrer und Schüler gedacht, wobei der Schüler links vor dem aufgeschlagenen Buche sitzend die in A—a' gestimmte Laute, der Lehrer rechts sitzend das in G—g' gestimmte Instrument spielt. Die Sitzordnung wird bei einigen Sätzen gewechselt.

Interessant wird das Werk für die tschechische Musikwissenschaft wegen der Vielzahl von bodenständigen Tänzen und der Intabulierung eines Volksliedes, dessen Text sich bis heute lebend im Volke erhalten hat. Es ist das Lied „*Dobra noc ma mila . . .*“ („Gute Nacht mein Liebchen . . .“), das in einer früheren Fassung im Kunwalder Kantional<sup>26</sup> vom Jahre 1576 bekannt ist und in einer späteren Notierung für ein Klavierinstrument im Vietoris-Kodex erscheint<sup>27</sup>. Die Melodien wurden verändert, nur der Text blieb gleich. Neben Übertragungen italienischer Madrigale, das eine von Oratio Vecchi, das andere mit dem Texte eines evangelischen Chorals unterlegt, finden sich 11 Choreas, 6 Galliard, ebensoviel böhmische Tänze, 5 Galliard für zwei Lauten, 6 polnische Tänze, Tänze mit nachfolgendem Hupfauf, „*Passomezos*“ mit Saltarello und „*Repress*“, zweimal erscheint die *Cyprian-Galliarde*<sup>28</sup>, ebensooft die „*chorea studiosorum*“. Es ist im Ganzen das Repertoire der Zeit des Verfalles der Renaissancelaute, hier bemerkenswert durch die bodenständige und nationale Note. Der Hupfauf ist an drei Stellen als „*zhuru*“ („auf!“) bezeichnet, einmal schreibt der Lehrer dazu „*zhuru Janku*“ („auf Hans!“).

Zusammenfassend können wir von diesem böhmischen Lautenisten sagen, daß er einer evangelischen tschechischen Humanistenfamilie aus Saaz entstammte, um 1572 geboren wurde und im Jahre 1606 starb. Sein Lautenwerk enthält Duos und Solostücke für die siebenhörige Laute, wobei es sich teils wohl um Bearbeitungen von bekannten Kompositionen, teils aber auch um eigene Werke handeln dürfte.

Andere Wege ging ein zweiter böhmischer Lautenspieler, Nikolaus Schmall von Lebendorf. Es ist nicht nachzuweisen, ob einer der Gründer der böhmischen Stadt Polička im 13. Jahrhundert, Kunrat von Lewendorf, dieser Familie angehörte<sup>29</sup>. Im Jahre 1563 tritt uns ein Johann Zürner von Lebendorf entgegen, der sich um ein „*altes Gemäuer bei Karlsbad eine Melle von Engelsburg*“ bewirbt. Er will damit erblich begnadet werden,

<sup>26</sup> J. Bek: *Ceská světská píseň XVI. a XVII. století* (Das tschechische weltliche Lied des XVI. und XVII. Jahrhunderts), Diss. Brno 1937 (masch.-schr.).

<sup>27</sup> Burlas—Fišer—Hořejš: *Hudba na Slovensku* (Musik in der Slowakei), Bratislava 1954.

<sup>28</sup> L. Schrade: *Eine Galliarde von Ciprian de Rore*. AFMw VIII, 1926, S. 358, hier auch eine genaue Angabe des Inhaltes des Bandes.

<sup>29</sup> H. Jireček: *Král. věnné město Vysoké Myto* (Die kgl. Leibgedingstadt Hohenmaut), Hohenmaut 1884.

wie aus einem Reskript des Kaisers Ferdinand an die böhmische Kammer hervorgeht<sup>30</sup>. Im Jahre 1566 beteiligt sich Johann Zürner von Lebendorf am Türkenfeldzuge des Wilhelm von Rosenberg im Range eines Profoßen. Am 14. November 1590 wird er probeweise auf ein Jahr als Hauptmann der Herrschaft Pressnitz installiert; am 24. November wird ihm das Inventar übergeben<sup>31</sup>. Am 2. Mai 1591 hält er in Laucha die Kirchenrechnung ab<sup>32</sup>, 1594 endet seine Amtszeit, und am 22. Feber 1598 übergibt er die Rechnungslegung seiner Verwaltung<sup>33</sup>. Die Persönlichkeit Johann Zürners von Lebendorf erhellen zahlreiche Akten über Ehrenbeleidigungen und Streitfälle<sup>34</sup>. Er starb am 8. Juli 1602. Am 15. Juli desselben Jahres stellte das Gericht zu Laucha das Erbe auf<sup>35</sup> — das Vermögen eines mittelbegüterten Landedelmannes. Als Erben werden genannt seine Witwe Ursula, zwei Töchter und der jüngste Sohn Philipp. In der Aufstellung erscheint sein Sohn Johann nicht, da er vor ihm verstorben war.

Dieser Sohn Johann Zürner von Lebendorf heiratete in Prag im Jahre 1585 Barbara, die Witwe des Schützen Veit Hermann<sup>36</sup>, die in die Ehe ein großes Haus auf der Kleineseite (Konskriptionsnummer 249, in der heutigen Nerudagasse) mitbrachte. Nach dem Ehekontrakt war auch Johann von Lebendorf nicht unbemittelt. Im Jahre 1590 finden wir ihn schon in der Stadt Beraun, wo sein Name von da an in den Stadtbüchern bei Kauf und Verkauf von Liegenschaften erscheint. Das Prager Haus, genannt beim Marschalek, verkauft er schon vor dem Jahr 1592 an das Ehepaar Netuschil, mit dem er einen langen Rechtsstreit führte<sup>37</sup>. Seine erste Frau scheint zu dieser Zeit schon verstorben gewesen zu sein, denn 1594 kaufte er das Haus beim Adler am Marktplatz zu Beraun, wobei seine zweite Frau als Mitkäufer erscheint. In diesem Haus, das er vom Tischler Wenzel Redder aus Prag erstand, betrieb er eine Schankwirtschaft<sup>38</sup>. Am 23. August 1599, beim großen Brande der Stadt, bei dem auch alle Kirchenbücher zu Grunde gingen, verbrannte auch das Haus am Marktplatz. Dies und die Klage über ihre Not erfahren wir aus einer tschechisch geschriebenen Eingabe der Witwe Johann Zürners von Lebendorf des Jüngeren vom 8. März 1601<sup>39</sup>. Hier spricht sie von drei Kindern; in einem Schreiben an ihre Schwiegermutter mit der Forderung nach einem Anteil am Erbe Johann Zürners des Älteren vom 24. Juni 1620 erwähnt sie nur noch zwei, eines scheint in der Zwischenzeit gestorben zu sein. Hans Zürner der Jüngere von Lebendorf scheint demnach um das Jahr 1600 gestorben zu sein.

Die Schicksale der beiden Söhne des Johann Zürner von Lebendorf des Jüngeren gehen, ein Zeichen der stürmischen Zeit, weit auseinander. Der eine Sohn, Hans Heinrich, blieb in Beraun, heiratete am 12. Juli 1622 Katharina, die Tochter des Metzgers Knoflíček<sup>40</sup>, kaufte im gleichen Jahr ein Haus am Marktplatz von Beraun, mußte aber wegen seines protestantischen Glaubens, dem er treu blieb, im Jahre 1628 seine Vaterstadt verlassen. Sein weiteres Schicksal ist uns unbekannt. Der andere Sohn, Nikolaus Schmall, trat zum katholischen Glauben über; anders wäre seine Anstellung beim erzkatholischen Martinicz undenkbar. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, da ja die Kirchenbücher dieser Zeit vernichtet wurden. Ich vermute, daß er zwischen 1592 und 1594 zur Welt kam. In den Stadtbüchern ist seiner nirgend Erwähnung getan, als ob er in Acht und Bann getan worden wäre. Auch die erhaltenen Verzeichnisse der Prager Universität führen seinen Namen

<sup>30</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/1.

<sup>31</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. Sm Band P 1, 4.

<sup>32</sup> Andreas Magerle: *Der Gerichtsbezirk Pressnitz*, Pressnitz 1906.

<sup>33</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/4.

<sup>34</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/6.

<sup>35</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/5.

<sup>36</sup> Archiv der Hauptstadt Prag, Liber contract Nr. 2214.

<sup>37</sup> Zentrales Staatsarchiv Sign. SM Z 75/3.

<sup>38</sup> Josef Vladyka: *Máj Beroun* (Mein Beraun), Beraun 1938; Josef Vávra: *Paměti král. města Berouna* (Erinnerungen der kgl. Stadt Beraun), Beraun 1899.

<sup>39</sup> Zentrales Staatsarchiv, Sign. SM Z 75/5.

<sup>40</sup> Zentrales Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzenský, Sign. I Seite 42.

nicht an<sup>41</sup>, obwohl er eine höhere Bildung genossen haben muß. Aufzeichnungen über die Studenten des Jesuitenkollegs, wo er, wie ich vermute, erzogen wurde, haben sich nicht erhalten. Wohl kennen wir die engen Verbindungen der Jesuiten zu seinem späteren Brotherrn<sup>42</sup>, er selbst wird aber nirgends erwähnt. Wir sind also auf bloße Vermutungen angewiesen.

Die erste Aufzeichnung über ein Zusammentreffen von Jaroslaus Borzita von Martinicz mit Lebendorf haben wir vom 19. März 1608, wo er in ein in Leder gebundenes Heft die Eintragung macht: „*Ex liberalitate Illustrissimi Domini/Jaroslai Barons Martinicz accepi / 1608 / 19<sup>a</sup> Martii.*“ Jaroslaus Borzita Baron von Martinicz (1582—1649) war von 1609 bis 1618 Hofmarschall, später Burggraf von Karlstein und wurde am 23. Mai 1618 als Dritter aus dem Fenster der Hofkanzlei der Prager Burg gestürzt. Nach dem Fenstersturz flüchtete er nach Passau und München. Nikolaus Schmall von Lebendorf war bei diesem katholischen Herrn Kanzleischreiber, wie er selbst auf dem Titelblatt seines Lautenbuches anführt. Auf dem gleichen Blatt wie diese Eintragung finden wir noch eine Unterschrift, in der er seine tschechische Abstammung nicht verleugnet: „*Nik. Ssmal z Lebendor. Prag 1615.*“ Dazwischen liegt das Jahr 1613, in dem er sein Lautenbuch anlegte. Dieses entstammt der Lobkowitzschen Bibliothek<sup>43</sup>; heute ist es in der Universitätsbibliothek zu Prag hinterlegt und trägt die Signatur XXIII F 174. Das Schicksal Lebendorfs nach dem Jahre 1615 ist in Dunkel gehüllt.

Das Lautenbuch hat die Größe 16:21 cm, der Ledereinband trägt in Blindprägung das Wappen der Martinicz, die Wasserrosenblätter mit der Krone. Die erste Seite haben wir oben beschrieben, auf der nächsten folgen Schriftproben von später Hand. Nach drei leeren Blättern sind zwei Seiten mit kolorierten Zeichnungen von Pflanzen und Blumen geschmückt, nach wiederum drei leeren Blättern folgt die erste Seite der Lautenhandschrift. Sie beginnt mit der Anweisung zum Einstimmen des Instruments in der altbekannten Art, die Quintsaite so hoch zu ziehen, als sie es erträgt und nach ihr in Oktaven die übrigen Saiten zu stimmen. Das nachfolgende Titelblatt lautet: *Lautten Tabulatur / Buech, Darinnen viel schöne Intraden / Galliardn, Passometzen unnd andere / viel herrliche stüeck beschrieben seindt von / mier Nicolao Schmall von Lebendorf derselben zeit / Kantzleischreibern des Wohlgebornen Herrn Herrn Jaroslai Bo/rzita vonn Martinicz Herrn zu Smeczna, weissen Angezdecz, Wo / korz und Malikowicz, Römischer Kaiserlicher Maiestät Rath / Statthaltern unnd dero Hofmarschaldien in Königreich Beheimb / Anno Dominij / 1613.* Es folgen 75 mit deutscher Lautentabulatur beschriebene Blätter, wobei Seite 55 ein am oberen Rande angeklebtes Blättchen von der Größe 8:6 cm trägt, auf dem ein Lautenkragen abgebildet ist.

Von Blatt 48 an folgen Mariengebete auf drei Blättern, nach wiederum 13 leeren Blättern eine Seite mit französischen Sätzen aus späterer Zeit und 13 Seiten von Wahrsagungen in tschechischer Sprache vom Jahre 1708. Den Schluß bilden 14 leere Blätter, wobei bemerkt werden muß, daß das Heft ursprünglich viel größeren Umfang hatte, da in der Mitte des Bandes Reste von rund 20 herausgerissenen Blättern zu finden sind.

Wieder haben wir eine Sammlung von Lautenkompositionen vor uns, zusammengetragen von einem begeisterten Lautenisten. Wohl nur zum geringsten Teil werden es eigene Kompositionen sein. Altes Gut steht neben jüngeren Werken. Zum ersten zähle ich die Intabulierung von deutschen Liedern wie „*Guet gesell und ich muß wandern*“, „*Gar lustig ist spatzieren gahn*“, zwei „*Rolande*“, „*Die schöne Sommerzeit*“, „*Wer geliebt im grünen Mayen*“. Zwei katholische Kirchenlieder, „*Gelobt sey Jesu Christ*“ und „*Uns ist ein Kindlein heut geboren*“, vertreten das geistliche Repertoire. An Tänzen finden sich

<sup>41</sup> B. M. Giczinsky: *Programmata academiae pragensis ao 1616.* Universitätsbibliothek Prag, Sign. Tres. Rf 430; *Arma M. Marci Bydzlowini á Florentino, das.*, Sign. XXII D 217.

<sup>42</sup> *Diarium collegii Societatis Jesu ad St. Clemens Pragae . . .*, Bibl. Strahow, Sign. D. C. III 16.

<sup>43</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II, Leipzig 1919.

Bergamasken, Choreas, fünf Correnten, Gagliarden, Intradan, „Passomezi“, Saltarelli, Siebenbürger und ein spanischer Tanz. Auf italienische Quellen deuten sechs „Passomezi“ mit drei bis sechs Variationen, wie sie zu Ende des Jahrhunderts von Italienern geschrieben wurden<sup>44</sup>. Auch einen böhmischen Tanz, überschrieben „*taneecz*“, vergißt Lebendorf nicht (S. 5). Nur dreimal finden wir Übertragungen von Madrigalen; eines, mit dem Titel „*Miparto*“ (S. 67) stammt aus den *Flores musicae* des Johannes Ruden (Heidelberg 1600), das dieser mit dem vollem Titel „*Mi parto vita mia*“ (Antonio Pacie) als Nr. 58 veröffentlichte. Das ganze Lautenwerk ist von einer Hand geschrieben, die häufigen Abschreibfehler in geläufigen Akkorden lassen auf einen nicht allzu geübten Spieler schließen.

Die zwei anonymen Fragmente, die zu erwähnen sind, stammen aus etwas späterer Zeit als die Lautenbücher des Arpin und des Lebendorf. Das größte und wichtigste wird heute unter der Signatur XIII B 237 in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag aufbewahrt. Der Zustand dieser Handschrift ist recht schlecht. Wurmfraß und Wasser haben einzelne Blätter fast vollständig unleserlich gemacht, einzelne sind nur zum Teil entzifferbar. Im Ganzen zähle ich 83 Seiten von etwa 18:24 cm, einige Einzelblätter, wenige Doppelblätter, ein Blatt ist zur Hälfte abgerissen. Die Anfänge und Titel der Kompositionen sind wegen der schadhafte Ränder oft so beschädigt, daß man Mühe hat, die Taktierung zu rekonstruieren. Ich zähle 63 vollständige mehr oder minder lesbare Kompositionen, dazu 26 Anfänge, ein Mittelstück und 25 Schlüsse ohne Anfänge. Der Inhalt, soweit überhaupt feststellbar, unterscheidet sich von den oben beschriebenen Tabulaturen. Es finden sich weniger Tanzformen, um so mehr erscheinen Übertragungen von Madrigalen und Villanellen. An Tänzen tritt eine Branle gay auf, neun Couranten, darunter eine französische und eine als „a Wien“ bezeichnete. Gagliarden, Intradan und eine Paduana hispanica sowie zwei Sarabanden ergänzen das Programm. Eine dieser Sarabanden ist die Übertragung einer Komposition von Gaultier in deutsche Tabulatur. Es handelt sich wohl um ein Werk Ennemond Gaultiers (1575—1651); ein Beweis, wie bald der Ruhm der neufranzösischen Schule nach Böhmen gelangte. Zu den üblichen „Passomezi“ mit nachfolgendem „Saltarelli“ gesellen sich bloß mit „Tantz“ überschriebene Sätze, darunter ein „*Batori-Tantz*“, wohl zur Ankunft Sigismunds Batoris im Jahre 1597 in Prag<sup>45</sup>, ein „Tantz“ des Herrn v. Tiltz und einer des Herrn Schins Preger. Von Intabulierungen geistlicher Lieder sind ein „*Hoslana*“, ein „*Adi Gott*“ und „*Jesus tu nobis influas*“ zu nennen. Das Programm ergänzen Übertragungen französischer und italienischer Madrigale. Unser besonderes Interesse wecken die Intabulierungen der deutschen Villanellen des Jacobus Regnart (1540—1600). Hier sind sie mit Übersetzungen der Titel ins Tschechische verzeichnet. Es sind: „*Ohne Dich*“, „*Lieb mich als ich Dich*“, „*Jungfrau Emer Wankelmüt*“; ein Beweis der Beliebtheit und Verbreitung Regnartscher Kompositionen bei den tschechischen Musikern dieser Zeit. Im Fragment finden sich noch andere Villanellen desselben Komponisten, so „*Wann ich gedenk*“, „*War wird denn trösten*“, „*Wenn ich verlüre dich*“, die wir auch aus Weissels Lautenbuch vom Jahre 1592<sup>46</sup> kennen. Die Handschrift enthält weiter Bearbeitungen deutscher Volkslieder, wie „*Ich gieng einmal spatzieren*“, „*Die Soldaten sind aller Ehren wert*“, „*Ist die auff dieser Welt*“. Das *Praeludium Stephani Laurentii Jacobidis* aus dieser Handschrift wurde von Pohanka<sup>47</sup> veröffentlicht. Es gelang auch mir nicht nachzuweisen, woher dieser Lautenist stammt. Der Name kommt unter den Bakkalare und Magistern der Zeit häufig vor, doch fand ich keine Bestätigung der Meinung<sup>48</sup>, daß er aus Prag stamme.

<sup>44</sup> Vgl. O. Chilesotti: *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1891.

<sup>45</sup> *Paměti Mikuláše Dačického z Heslova* (Erinnerungen des Nikolaus Dačický von Heslova), hrsg. von A. Ršek, Prag 1876.

<sup>46</sup> H. P. Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Kassel 1935.

<sup>47</sup> J. Pohanka: *Dějiny české hudby v příkladech* (Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1957.

<sup>48</sup> J. Ráček: *Česká hudba* (Tschechische Musik), Prag 1958.

In der Handschrift ist an eine siebenhörige Laute gedacht. Als Entstehungszeit würde ich, aus Gründen der Notation, das zweite Dezennium des XVII. Jahrhunderts annehmen. Er finden sich neben der traditionellen Taktbezeichnung der deutschen Tabulatur auch Zeichen mit Notenköpfen und Fähnchen, die der Taktierung der späteren französischen Tabulatur entnommen sind, wie sie im Kodex Leipzig II 6 15, der 1619 datiert ist, vorkommen. Diese Bezeichnung nach französischer Art treffen wir besonders bei jenen Kompositionen an, die aus französischen oder italienischen Tabulaturen in die deutsche übertragen wurden, wie z. B. bei der Gaultierschen Sarabande. Beide Arten finden sich oft auf einer Seite und von einer Hand, so daß man schließen muß, daß sie gleichzeitig entstanden sind.

Außer der deutschen Notationsweise haben alle drei bisher beschriebenen Handschriften noch das gemeinsame Merkmal aufzuweisen, daß neben Noten auch Sinnsprüche, Sentenzen und Verse in vielerlei Sprachen verzeichnet sind. Während sich Arpin, seiner humanistischen Bildung gemäß, auf lateinische Verse und Sprüche aus Klassikern und Humanisten beschränkt, lebt sich Lebendorf in oft frechen und groben deutschen Sprichwörtern aus, die den Übermut des jungen Scholaren zeigen. Das zuletzt erwähnte Fragment bringt eine Vielzahl der Merksprüche des Pseudo-Cato in lateinischer Sprache und in tschechischer Übersetzung. Die tschechischen Verse stammen ausnahmslos aus der Prager Cato-Ausgabe des Vorličný vom Jahre 1597<sup>49</sup>. Der Brauch, zwischen Musikstücken für Laute Inschriften anzuführen, entstammt dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und verschwand im zweiten bis dritten Jahrzehnt des darauffolgenden.

Das zweite Fragment, eine Anweisung zum Lernen des Lautenspiels, enthält die Handschrift Sign. V C 25 des Nationalmuseums in Prag. Auf dem Einband des 31:19,5 cm großen Bandes finden wir die Jahreszahlen 1642 und 1657, doch glaube ich, daß die Anweisung zum Lautenspielen früher, vielleicht um 1630, entstanden ist. Beigebunden ist eine Anleitung zum Vergolden und zum Bau von Sonnenuhren. Auf vier stark beschädigten Seiten steht mit roter Tinte der Titel *Nauczenij yak se ma na lauthu ucziiti kratij* (Anleitung, wie man die Laute zu spielen lernen soll). Bemerkenswert ist die Anweisung für den Anfänger, die Buchstaben der deutschen Tabulatur aufs Griffbrett zu malen. Am Beispiel des „*Puer natus in Bethlehem*“ wird Griff für Griff das Spiel erläutert. Das Einstimmen der Laute erfolgt hier nach der Regel, mit dem Tabulatur-B auf der tiefsten Saite zu beginnen, die Quinte einzustimmen und dann in Quartan die übrigen Saiten in Einklang zu bringen. Also anders als bei Lebendorf, der von der obersten Saite beginnt, und anders als bei Arpin, der in Oktaven ohne Höhenbezeichnung stimmt. Auch die französische Tabulatur wird erklärt, wobei ein Bild der Laute die Erklärungen erleichtern soll. Mehr ist beim schlechten Zustand der Handschrift nicht zu sagen, außer daß wir erstaunt bemerken müssen, wie lange sich die deutsche Tabulatur in Böhmen erhalten hat.

Über das Wirken zweier deutscher Musiker, deren Lautenkompositionen wir kennen, sollen hier nur Bemerkungen gebracht werden, da ihre Lebensdaten in der Hauptsache von Wustmann<sup>50</sup> klargestellt wurden. An erster Stelle ist Valerius Otto zu nennen, der am 25. Juli 1579 zu Leipzig geboren wurde, sich 1592 an der dortigen Universität zusammen mit seinem Bruder Gottfried immatrikulierte, 1593 aber von der Stadt nach Zulpforta geschickt wurde. Am 23. Oktober 1609 verkauft er durch seinen Anwalt das von seinen Eltern ererbte Haus, wobei er schon als fürstlich Leuchtenbergischer Organist bezeichnet wird. Die gleiche Bezeichnung führt er im Titel seines Werkes *Newe Paduanen*<sup>51</sup> vom Jahre 1611 neben dem eines „*Organisten in der alten Stadt Prag bey unserer Lieben*

<sup>49</sup> *Catonis disticha moralia cum scholis D. Erasmi Rotterodami cum enarratione Botemica Pauli Aquilinaris Hradeceni. Praga typis Georgii Jacobidis Daczizeni. Anno MDXCVII.*

<sup>50</sup> R. Wustmann: *Musikgeschichte Leipzigs I*, Leipzig 1906.

<sup>51</sup> Abschrift von Emil Troida in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. XXVIII E 62 und Sammlung Král Nr. 303.

*Frauen in Thein . . .* Die Frage, wann er vor 1609 Leuchtenbergischer Organist werden konnte, erklärt uns eine Studie zur Geschichte der Landgrafen von Leuchtenberg<sup>52</sup>. Georg Ludwig Landgraf von Leuchtenberg (1560–1613) wurde allgemein der Merkur Rudolfs II. genannt, da er für den Kaiser öfter diplomatische Missionen durchführte, so 1587 nach Warschau, 1592 nach Krakau, 1595 in die Niederlande. Im Jahre 1605 führte er für Rudolf II. eine Gesandtschaft an den König von England zur Schlichtung von Streitigkeiten zwischen britischen und hanseatischen Kaufleuten. Während sonst sein Hofstaat nur wenige Bedienstete zählte, begleiteten ihn diesmal 114 Personen. Er reiste am 4. Juli von Prag ab, am 8. Juli war er in Calais, im August wieder in Brüssel zurück. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er eine kleine Hofkapelle mitführte, und in ihr war wohl der 26jährige Valerius Otto Organist geworden. Schwieriger ist es heute, seinen Titel als Organist an der Theinkirche in Prag nachzuweisen, da viele die Besoldung der Musiker der Magistratekirchen betreffende Quellen verloren sind. Daß er zu jener Zeit Organist an der Salvatorkirche gewesen wäre<sup>53</sup>, ist ausgeschlossen, da zu dieser erst am 27. Juli 1611 der Grundstein gelegt wurde<sup>54</sup>. Von seinen Lautenwerken haben sich nur zwei Galliarde in der Handschrift Leipzig II 6 15 erhalten. Der Hinweis Zuths<sup>55</sup>, daß sich auch im Kodex Milleran<sup>56</sup> Werke von ihm befinden, ist hinfällig. Nach Durchsicht von Mikrofotos<sup>57</sup> dieser Handschrift findet man wohl im Verzeichnis der bekannten Lautenisten der Zeit um 1700 den Namen Otto, im Kodex selbst ist aber kein Werk von ihm verzeichnet. Es würde uns auch wundern, wenn Ottos Ruhm als Lautenist bis ins 18. Jahrhundert gereicht hätte.

Der letzte Lautenspieler, zugleich aber einer der letzten Komponisten für dieses Renaissanceinstrument, dessen Aufenthalt in Böhmen nachzuweisen ist, ist Matthaëus Reymann. In Thorn geboren, immatrikulierte er sich in Leipzig im Jahre 1582 und war vor 1598, wo er seine *Noctes musicae* herausgab, in Böhmen. Im Jahre 1609 heiratete er in Leipzig, taufte dort 1610 ein Kind und war später in Dölitz Wolffersdorfscher Gerichtsverwalter. 1625 wurde er Notarius publicus. Sein Aufenthalt in Böhmen ist durch die Widmung seiner *Noctes musicae* (Heidelberg 1598) belegt, die er „Johanni, Adamo, Carolo et Nicolao Czeykys in Cawo et Olbramowitz“ widmete. Das weitverzweigte Geschlecht der Ritter Czeyka von Olbramowitz hatte Besitzungen in Böhmen und Mähren. Peter Wenzel Czeyka von Olbramowitz<sup>58</sup> auf Dlouhá Ves und Valtic hatte mit Anna Fremuth von Tropic zwei Töchter und die Söhne Johann Joachim, Adam Burian, Nikolaus Dietrich, Heinrich und Jaroslaus. Dies sind die drei Czeykas, denen das Werk gewidmet ist; es fehlt nur Karl, der ein Vetter war und in der Familie, in der Reymann Hauslehrer war, zur Erziehung weilte. Das im Titel fälschlich als Adelsprädikat angeführte Cawo ist das heutige Dorf Čížkov am Flusse Sazau. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges taucht Johann Joachim nochmals auf, als er im Jahre 1620 von General Madaras in Schüttenhofen gefangen genommen wurde, während Karl der Ältere im Jahre 1623 zur Konfiskation der Hälfte seines Vermögens verurteilt wurde. Im beschlagnahmten Gut ist neben anderen Höfen und Dörfern auch Čížkov erwähnt<sup>59</sup>. So wissen wir, daß die nächtlichen Bootsfahrten mit Lautenmusik, deren Reymann im Vorwort seines Werkes gedachte, auf dem Flößchen Sazau stattfanden.

<sup>52</sup> Wittmann: *Geschichte der Landgrafen von Leuchtenberg*. Abhandlungen der historischen Classe der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1852.

<sup>53</sup> R. Quoika: *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956.

<sup>54</sup> R. Haas: *Die Grundsteinlegung der Salvatorkirche 1611*. Hundert Türme, Prag 1929.

<sup>55</sup> J. Zuth: *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926.

<sup>56</sup> J. B. Weckerlin: *Bibliothèque du conservatoire national*, Paris 1885.

<sup>57</sup> Für deren Überlassung ich Herrn Dr. Josef Klima, Wien, bestens danke.

<sup>58</sup> Zentrales Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzenský 173.

<sup>59</sup> T. Bilek: *Dějiny konfiskace v Čechách po r. 1618* (Geschichte der Konfiskationen in Böhmen nach 1618), Prag 1882.

Für die Behauptung Zuth's, daß Johannes Klipstein aus Langensalza, der in Leipzig wirkte, auch Lautenist zu Prag war, haben wir keinen Beweis. Daß er in einem in Prag gedruckten Buche<sup>60</sup> lobend erwähnt wird, beweist nichts.

Bis zum Auftreten der Prager Lautenschule der Barockzeit haben wir in Böhmen kein Lautenwerk mehr zu verzeichnen. Die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges brachten auch dieses beliebte Instrument für lange Zeit zum Schweigen.

## Neo-Exoriens Phosphorus

Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux

VON FRIEDRICH W. RIEDEL, KASSEL

Ludwig von Köchel hat in dem seiner Fux-Monographie<sup>1</sup> beigefügten *Thematischen Verzeichniss der Compositionen* von Johann Josef Fux<sup>2</sup> achtzehn Opern genannt, die in der Zeit zwischen 1702 und 1731 entstanden sind. Als Ergänzung hierzu konnte Alexander von Weilen<sup>3</sup> die bereits im Fasching des Jahres 1700 aufgeführte *Festa teatrale Il Fato Monarchico* nachweisen. Von diesem Stück wie auch von den zwei im Jahre 1702 entstandenen Werken<sup>4</sup> ist allerdings die Musik verschollen, nur die Textbücher sind erhalten geblieben<sup>5</sup>. Köchel und Weilen entgangen waren die Hinweise von Mattheson<sup>6</sup> und Friedrich Chrysander<sup>7</sup> auf das *Pasticcio Teodosio ed Endossa*, das Fux im Verein mit Gasparini und Caldara schuf und das 1716 in Wolfenbüttel, 1718/19 in Hamburg aufgeführt wurde. Erst John Henry Van der Meer<sup>8</sup> hat wieder auf dieses Werk aufmerksam gemacht, von dem ebenfalls nur der Text bekannt ist. Vielleicht waren die Musikstücke lediglich aus bekannten Opern der genannten Komponisten zusammengestellt<sup>9</sup>.

Sieht man von diesem *Pasticcio* ab, bleibt ein Corpus von neunzehn musikdramatischen Werken, die Fux sämtlich für den kaiserlichen Hof in Wien geschrieben hat. Die Anlässe hierzu waren gewöhnlich die Geburts- und Namenstage der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI., der Kaiserinnen Wilhelmine Amalia und Elisabeth Christine, gelegentlich auch Geburts- und Hochzeitsfeiern oder der Karneval<sup>10</sup>. Mit Ausnahme der festlichen

<sup>60</sup> *Johannis Steinmetz Hermundurt Sylvarum juvenillium liber primus, Pragae sumptibus authoris Typis Nicolai Straussi anno MDCXI.*

<sup>1</sup> *Johann Josef Fux*, Wien 1872.

<sup>2</sup> *Ebenda*, Beilage X.

<sup>3</sup> *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1901 (Schriften des Österr. Vereins für Bibliothekswesen), Nr. 477.

<sup>4</sup> *L'Offendere per amare, ovvero La Telesilla* (Köchel Nr. 302; Textbuch: Wien, Österreichische Nationalbibliothek und Prag, Universitätsbibliothek); *La Clemenza d'Augusto* (Köchel Nr. 301; Text in *Bernardoni Poemata drammatici*, Vol. I, Bologna 1706).

<sup>5</sup> Frau Christa Landon, Wien, teilt freundlicherweise mit, daß sich in der Universitätsbibliothek zu Prag bisher unbekannt Exemplare von Textbüchern zu folgenden Werken von Fux befinden: K 302 (ital.), K 310 (deutsch), 315 (ital. und deutsch), E 95, E 96 (deutsch, Unikum). Vorstehende Werknummern nach Köchel, a. a. O. und H. Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von J. J. Fux*, in: *KMjB* 43/1959, S. 113 ff. (die dort erwähnte *Libretti-Sammlung* des Grafen Nostitz befindet sich heute in der Wiener Nationalbibliothek).

<sup>6</sup> *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 189.

<sup>7</sup> *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: *Jahrbücher der musikalischen Wissenschaft* I, 1863, S. 266.

<sup>8</sup> *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, Bd. I, Bithoven 1961, S. 159.

<sup>9</sup> Vgl. H. Federhofer — F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung*, in: *AfMw* XXI, 1964, S. 111 ff., speziell S. 139 (E 151). Hierzu sei bemerkt, daß im Jahre 1709 in Wien bereits ein *Pasticcio* von Andrea Fiore, Antonio Caldara und Francesco Gasparini aufgeführt wurde (*Atenaide*, Text von Apostolo Zeno; vgl. A. v. Weilen, a. a. O., Nr. 595).

<sup>10</sup> Eine Zusammenstellung der Anlässe bringt J. H. Van der Meer, a. a. O., S. 36; für das Jahr 1723 ist zu bemerken, daß die Oper *Costanza e Fortezza*, die im Rahmen der Krönungsfestlichkeit gespielt wurde, am Geburtstag der Kaiserin zur Uraufführung kam.

Freilichtaufführung der Oper *Costanza e Fortezza* anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten in Prag 1723 wurden sämtliche Stücke in Wien uraufgeführt. Da bedeutende Tonsetzer am kaiserlichen Hof zu jener Zeit hin und wieder auch von auswärtigen Auftraggebern für Gelegenheitswerke verpflichtet wurden<sup>11</sup>, möchte man annehmen, daß Fux als weithin berühmter Meister ebenfalls noch weitere Stücke außerhalb seines Amtsbereiches vertonte. Diese Vermutung wird bestätigt durch das bisher unbemerkt gebliebene Textbuch<sup>12</sup> eines Werkes, das Fux im Jahre 1701 für Abt Berthold Dietmayr von Melk, der in der Kunstgeschichte als Bauherr einer der großartigsten Architekturkompositionen des europäischen Barock bekannt ist, schrieb. Der Titel dieses lateinischen Schuldramas lautet:

NEO-EXORIENS / PHOSPHORUS, / *Id est* / NEO-ELECTUS & INFULATUS / PRAESUL MELLICENSIS. / IN / *Debitae observantiae & honoris* / *argumentum* / Reverendissimo, Perillustri, ac Amplissimo / DOMINO, DOMINO / BERTHOLDO, / *Ordinis S. Benedicti Celeberrimi, ac* / *Exempti Monasterii Mellicensis DEI &* / *Apostolicae Sedis gratiâ* / ABBATI, / *Vigilantissimo, SS. Theologiae Doctori, / Sac. Caes. Majest. Consiliario, Inclytorum Statuum / Provincialium Infer. Austriae Primati, nec non / Ecclesiastici Statûs* / PRAESIDI. / *Dum post Infulationem redux à Venerabili Con- / ventu Mellicensi solenni ritu exciperetur Mellicii. / In scenam datus, dedicatus & à Scholastico-Musicali Juventute / decantatus, Anno 1701. 18. Julii. / Musicès hujus, & ordinariae apud S. Caes. Majest. compositore / Domino Joanne Josepho Fux. / Viennae Austriae, typis Joannis Georgii Schlegel, Univ. Typog.*

Auf der Rückseite des Titelblattes folgt das ARGUMENTUM, auf fol. A<sub>2</sub> recto der deutsche Titel:

*Der Neu-auffgehende Hellglantzende / Morgen-Stern. / Das ist: / Der Neuerwöhlte und Infulirte / Abbt zu Mölck. / Auß schuldigster Pflicht, / Lieb, und Gehorsambe / Dem Hochwürdig, in Gott Andächtigen, / Wohl-Edlgebohrnen, und Hochgelehrten Herrn, / HERRN, / BERTHOLDO, / Deß Löbl. und Exempten Closters Mölck / Abbtên, / Den H. Schrift Doctori, Röm: Kayserl. Majestät / Rath, deren Löbl. N. Oe. Land-Ständen Primati, und / wohlerküsten Außschuß, / wie auch eines Löbl. N. Oe. / Praelaten-Stands / Praesidenten. / Als Soldner nach vollender [sic] Infulation widerumben / zu Mölck angelangt, und von dem Löbl. Convent / daselbst Ehrenbietigt [sic] empfangen worden. / Auff offener Schau-Bühne vorgestellt, und dedicirt, Anno 1701. / den 18. Julii. / Von Herrn Johann Joseph Fux, Ihr Röm. Kayserl. Majest. / Compositoren in die Sing-Kunst auff das lieblichste verfasset.*

Wie bei manchen Libretti von Jesuitendramen jener Zeit folgt jetzt anstelle des Textes eine genaue Inhaltsbeschreibung jeder Szene in lateinischer und deutscher Sprache. Das vieraktige Stück hat keine Handlung. Es handelt sich vielmehr um eine szenisch dargestellte Allegorie, beginnend mit der Trauer um den verstorbenen Abt und einmündend in eine Laudatio zu Ehren des neuen Herrn. Hinweise auf die Art, Besetzung und Ausführung der Vokalsätze fehlen. Wahrscheinlich handelt es sich um Rezitative, Ariosi und Chöre, wie sie Ferdinand Tobias Richter und Bernhard Staudt für die alljährlich im Akademischen Kolleg zu Wien vor dem Kaiser aufgeführten Jesuitendramen komponierten. Nur die Instrumentalsätze sind im Textbuch angezeigt. Nach dem ersten und dritten Akt wurde ein *Interludium* musiziert, nach dem zweiten Akt ein *Laternen Tanz*. Unter den erhaltenen Kompositionen von Fux ist eine solche Satzbezeichnung nicht nachweisbar. Ob die im Stift

<sup>11</sup> Z. B. Antonio Draghi für den Hof in Neuburg (vgl. M. Neuhaus, *Antonio Draghi*, in: *StMw* I, 1913, S. 104 ff.); Heinrich Schmelzer und andere Wiener Musiker für den fürstbischöflichen Hof in Kremsier (vgl. P. Netti, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *StMw* VIII, 1921, S. 45 ff.); Alessandro Poglietti für das Benediktinerstift Götweig (vgl. F. W. Riedel, *Alessandro Pogliettis Oper „Endimione“*, in: *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag, Kassel — Basel etc. 1964*, S. 298 ff.); Antonio Caldara für den fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg (vg. C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, S. 95 ff.).

<sup>12</sup> Wien, Stadtbibliothek, 14761 A.

Melk vorhandenen zwei *Sonate a tre*<sup>13</sup> im Zusammenhang mit der Schulooper stehen, läßt sich nicht feststellen.

Jedenfalls steht das Werk in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den großen Partiten der Sammlung *Concentus Musico-Instrumentalis*, die Fux im gleichen Jahre in Nürnberg auf Kosten des späteren Kaisers Joseph I. drucken ließ und diesem widmete<sup>14</sup>. Um so bedauerlicher ist der Verlust der Musik der Melker Oper, zumal es sich unserer jetzigen Kenntnis nach um den zweiten dramatischen Versuch und die einzige Vertonung eines lateinischen Schauspiels von Fux handelt. Allerdings ergeben sich durch den Textbuchfund wiederum neue Gesichtspunkte zum Lebens- und Schaffensbild des Komponisten.

Der Widmungsträger und „Titelheld“ des Stückes, Berthold (Carl Joseph) Dietmayr, wurde am 14. März 1670 zu Scheibbs in Niederösterreich geboren<sup>15</sup>. Sein Vater war Hofrichter des Kartäuserklosters Gaming. Der junge Dietmayr besuchte zunächst das Jesuitengymnasium in Krems und trat am 21. November 1687 als Novize in das Benediktinerstift Melk ein. Nach der feierlichen Probeß am 26. Dezember 1688 studierte er Philosophie und Theologie an der Universität in Wien. Am 12. Juni 1696 feierte er seine Primiz, bereits ein Jahr später erhielt er den verantwortungsvollen Posten des Hofmeisters in Wien. Als solcher verwaltete er den dortigen Stiftshof, der die wichtigste wirtschaftliche und kulturelle Verbindung zwischen dem Kloster und der Hauptstadt bildete. In dieser Zeit konnte P. Berthold jene persönlichen Beziehungen zum kaiserlichen Hof anknüpfen, die für seinen weiteren Lebensweg höchst bedeutsam wurden. Bereits drei Jahre später, am 18. November 1700, wählte man den Dreißigjährigen zum Abt, anderthalb Jahre darauf schloß er mit dem St. Pöltener Baumeister Jakob Prandtauer einen Vertrag zum Neubau des Stiftes Melk ab und leitete damit die Reihe der großen barocken Kirchen-, Kloster- und Schloßbauten ein, die dem Land Niederösterreich bis heute sein künstlerisches Gepräge verleihen.

Die persönlichen Beziehungen Dietmayrs zu Johann Joseph Fux dürften daher rühren, daß beide in Wien gewissermaßen Hausnachbarn waren. Fux war bis 1702 Organist an der Benediktinerabtei *Unserer Lieben Frau zu den Schotten* und wohnte auch im zugehörigen Schottenhof<sup>16</sup>. Auf der gegenüberliegenden Seite der angrenzenden Schottengasse liegt noch heute der Melker Hof<sup>17</sup>, in dem Berthold Dietmayr in den Jahren 1697 bis 1700 seinen Wohn- und Amtssitz hatte. So wird sich ihm oftmals die Gelegenheit geboten haben, die Kunst des Schottenorganisten zu bewundern, der 1698 von Kaiser Leopold I. zum Hofkomponisten ernannt wurde. Über Dietmayr muß Fux auch in nähere Verbindung zum Stift Melk getreten sein, dessen Kapitulare ihn mit der Komposition der Huldigungsmusik für den neuen Abt beauftragten. Die Infulation fand erst ein halbes Jahr nach der Wahl statt, nachdem Dietmayr das Doktorat der Theologie erworben hatte. Sie wurde am 29. Juni 1701 in Wien durch den päpstlichen Nuntius Giovanni Antonio Davia vorgenommen. Da diese Zeremonie bei Äbten des Benediktinerordens gewöhnlich in der Schottenkirche stattfand<sup>18</sup>, wird Fux bei dieser Gelegenheit die Orgel gespielt haben. Sehr wahrscheinlich dürfte auch die Musik für diesen Gottesdienst von ihm komponiert worden sein, und die Vermutung liegt nahe, daß seine nicht im Hofkapellarchiv, sondern im Musikarchiv des

<sup>13</sup> Vgl. A. Liess, *Johann Joseph Fux*, Wien 1948, S. 85.

<sup>14</sup> Neuausgabe in DTO Bd. 47.

<sup>15</sup> Die folgenden biographischen Angaben nach I. F. Keiblinger, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk in Niederösterreich*, Bd. I, Wien 1851, S. 940 ff.

<sup>16</sup> Vgl. L. v. Köchel, a. a. O., Beilage IX, S. 60 f.; dazu die zeitgenössische Abbildung bei A. Liess, *Fuxiana*, Wien 1958, nach S. 64, oder bei W. Berger, *Die Wiener Schotten*, Wien 1962, Abb. 10.

<sup>17</sup> Die heutigen Bauformen stammen aus den Jahren 1769 ff., vgl. J. Schmidt — H. Tietze, *Wien*, in: *Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 4/1954, S. 75.

<sup>18</sup> Vgl. F. W. Riedel, *Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll*, in: *AfMw* XLIX/XX, 1962/63, S. 124 ff.

Schottenstiftes erhaltene, großangelegte *Missa Sancti Spiritus*<sup>19</sup> für diesen Zweck bestimmt war.

Die Verbindung des berühmten Melker Abtes, der später Rektor der Wiener Universität wurde, zu Fux scheint auch weiterhin bestanden zu haben. Dietmayr mußte des öfteren in Wien Pontifikalämter für den Kaiser zelebrieren, bei denen Fux als Hofkapellmeister die Kirchenmusik leitete<sup>20</sup>. Es ist sogar wahrscheinlich, daß Abt Berthold, der als Vorsitzender des niederösterreichischen Prälatenstandes 1719 über ein Gesetz bezüglich der Einfuhr von Musikalien mitzubestimmen hatte<sup>21</sup>, die Verbreitung Fuxscher Kompositionen in Niederösterreich gefördert hat. Die Beobachtung, daß Werke von Fux vorwiegend an jenen Orten nachzuweisen sind, wo Jakob Prandtauer neue Kirchen und Klöster errichtete (Herzogenburg, Seitenstetten, Klosterneuburg; in Oberösterreich: Kremsmünster, St. Florian)<sup>22</sup>, deutet darauf hin, daß Abt Dietmayr nicht nur einen wesentlichen Einfluß auf die Baukunst ausgeübt hat<sup>23</sup>, sondern auch gegenüber dem Komponisten Fux ein gewisses Mäzenatentum walten ließ und zumindest indirekt dessen musikalischen Einfluß im Lande gestärkt hat. Archivalische Forschungen werden vermutlich diesen für die Sozialgeschichte der Musik interessanten Zusammenhang noch deutlicher erkennen lassen<sup>24</sup>.

## Figuralmusik der Bachzeit in einem thüringischen Dorf

VON MARTIN GECK, KIEL

Aus dem Nachlaß von Kurt Taut ist vor kurzem eine kleine Sammlung von sieben Kirchenkantaten in den Besitz der Städtischen Musikbibliothek Leipzig übergegangen. Es handelt sich um folgende Manuskripte:

1. Anonym: *Dom XVIII post Trinitat: „Du zeigst mir wol Herr Christ das Ziel“*  
Partitur und Stimmen

strophische Chor-Aria für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

2. Käfer: *Festo. Heil. 3. König od. Epiphane Tag.: „Das Volck, so im finstern wandelt, siehet ein großes Licht“*

Tabulatur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 2 Clarinen, 4 Streicher und B. c.

3. Käfer: *Laetare: „Herr es wartet alles auf dich“*

Tabulatur und Stimmen

Concerto-Aria-Choral-Kantate für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

4. Käfer: *Danke Stück. Z. Kirckweyh: „Ich freue mich des das mir geredt ist daß wir werden in das Hauß“*

Partitur und Stimmen

Konzert für 4 Vokalstimmen, 5 Streicher und B. c.

<sup>19</sup> Köchel Nr. 38; eine Kopie ohne Titel befindet sich im Benediktinerstift Seitenstetten (Niederösterreich); vgl. H. Federhofer, a. a. O., *KmJb* 43, 1959, S. 130.

<sup>20</sup> Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Zeremonialprotokolle.

<sup>21</sup> Ein diesbezüglicher Brief Kaiser Karls VI. an Abt Berthold Dietmayr vom 16. Dezember 1719 befindet sich im Stiftsarchiv zu Melk.

<sup>22</sup> Vgl. H. Federhofer, a. a. O., und H. Federhofer — F. W. Riedel, a. a. O.; in Melk selbst sind merkwürdigerweise nur noch wenige Werke erhalten geblieben.

<sup>23</sup> Vgl. H. Hantsch, *Jakob Prandtauer*, Wien 1926; R. Feuchtmüller, *Jakob Prandtauer und sein Werk*, in: *Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis* (Katalog der Barockausstellung Stift Melk a. d. Donau, Wien 1960, S. 24 ff.

<sup>24</sup> Vgl. F. W. Riedel, *Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel — Basel etc. 1963, S. 34 ff.

5. Erlebach: *Festo purificationis Mariae*: „Christus ist mein Leben“  
Partitur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 4 Streicher und B. c.

6. Erlebach: *Dom. Jubilate*: „Daß weiß ich fürwahr, wer Gott dient, der wird Nach der Anfechtung getröstet“

Partitur und Stimmen

Concerto-Aria-Kantate für 4 Vokalstimmen, 6 Streicher und B. c.

7. Eberhardt: *Festo Paschatis Fer. I.*: „Es hat überwunden der Löbe“

Partitur und Stimmen

Madrigal-Kantate mit Schlußchoral für 4 Vokalstimmen, 2 Hörner, 2 Violinen und B. c.

Die Sammlung bietet damit drei bisher unbekannte Werke Johann Philipp Käfers und zwei unbekannte Werke Philipp Heinrich Erlebachs, von denen „Christus ist mein Leben“ bisher durch das Rudolstädter Inventar (zwischen 1710 und 1720 angelegt) bekannt war und dort als Nr. 258 unter den *Trauerstücken* verzeichnet ist<sup>1</sup>. Das Werk wurde nachweislich 1707 zum Begräbnis der Gräfin Aemilie Juliane aufgeführt. Den Komponisten Eberhardt, offenbar den jüngsten der Sammlung, habe ich nicht identifizieren können.

Die bloße Existenz dieser sieben Werke wäre einer Mitteilung an RISM, nicht aber einer besonderen Miscelle wert; eine solche rechtfertigen indessen Herkunft und Art der Sammlung.

Die meisten der Partituren bzw. Tabulaturen tragen Besitz- und Aufführungsvermerke, und zwar:

Nr. 1: Den 1. Octobr 1711

LM. Joh. G. GM Herpf

Nr. 2: J. G. Grißman LM Herpf

d 12 Decembr 1712

Nr. 4: Herpf am 13. January 1718

J. G. Grißmann LM

Nr. 5: J. G. Grießmann L. M.

den 20. January 1720

Nr. 7: Johann Martin Grießmann

Über Johann Georg Grießmann schreibt Landgraf<sup>2</sup>: „Er kam 1708 oder 1709 nach Herpf. 1738 bat er um seinen Sohn Johann Martin (geb. 10. 11. 1715) als Substituten.“ Daraus ergibt sich, daß die ersten sechs Kantaten der Sammlung von dem Herpfer Schulmeister Johann Georg Grießmann, die letzte — auch stilkritisch betrachtet jüngste — von seinem Sohn Johann Martin zusammengebracht worden sind.

Herpf ist ein anderthalb Wegstunden von Meiningen entferntes Pfarrkirchdorf. 1853 hatte es 531 Einwohner<sup>3</sup>. Vielleicht ist die Einwohnerzahl zu Anfang des 18. Jahrhunderts etwas größer gewesen, aber ein Dorf war Herpf auch damals nur. In diesem Dorf aber ist

<sup>1</sup> Vgl. Bernd Baselt: *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1963.

<sup>2</sup> Landgraf: *Die Lehrer des Kreises Meiningen von der Reformation bis 1914* (maschinenschriftliches Manuskript im Landesarchiv Meiningen); für die Übermittlung des Auszuges bin ich Herrn Dr. Hans Jung, Weimar, zu großem Dank verpflichtet.

<sup>3</sup> Vgl. G. Brückner: *Landeskunde des Herzogthums Meiningen*, II, Meiningen 1853, S. 145. — Grießmann erhielt seine Manuskripte offenbar aus nächster Nähe, denn weder Käfer (in Römhild und später in Hildburghausen) noch Erlebach (in Rudolstadt) wirkten weit entfernt. Man wird deshalb auch den unbekannteren Eberhardt im Thüringischen zu suchen haben. Vielleicht entstammt dieser der Familie Eberhardt aus dem Hildburghausenschen, in die Erlebach hineingeheiratet hatte (vgl. Baselt, a. a. O.).

figuraliter musiziert worden. Nachdem Griebmann 1708 oder 1709 nach Herpf gekommen war, scheint er sich schon bald um die Figuralmusik gekümmert zu haben, denn das erste erhaltene seiner Manuskripte stammt bereits aus dem Jahr 1711. Daß die vorhandenen Werke aufgeführt worden sind, beweist die Existenz des Stimmenmaterials; daß die Figuralmusik mit einiger Regelmäßigkeit stattgefunden hat, ist nicht schlüssig zu erweisen, aus den de-tempore-Angaben auf den Titelblättern aber mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erschließen. Offensichtlich handelt es sich um gewöhnliche „Sonntagskantaten“, nicht um Gelegenheitswerke.

Die Kantatensammlung Griebmanns bringt einen der seltenen eindeutigen Belege dafür, daß im 18. Jahrhundert auch auf kleinen mitteldeutschen Dörfern regelmäßig Figuralmusik stattfinden konnte — ein Beweis mehr dafür, wie wenig wir noch über die Musizierpraxis der Zeit wissen.

Zwei Kantaten hat Griebmann in norddeutscher Orgeltabulatur aufgezeichnet. Auch das ist bemerkenswert, denn Orgeltabulatur wurde zur Aufzeichnung von Vokalmusik nach unserem heutigen Wissen fast ausschließlich in Norddeutschland und dort wiederum nur bis etwa zum Ende des 17. Jahrhunderts verwandt. So bevorzugt die Sammlung des 1690 gestorbenen Gustaf Düben noch die Tabulaturschrift, während die jüngere Bokemeyer-Sammlung nur die Partiturschrift kennt. Der nicht genau zu datierende Lübecker Sammelband mit Werken Buxtehudes gilt als ein besonders spätes Zeugnis für Tabulaturschrift, dürfte aber kaum nach dem Tode Buxtehudes, also nach 1707, entstanden sein<sup>4</sup>. Nun findet sich ein Manuskript aus dem Jahre 1712, das noch in Tabulaturschrift — und dies in Mitteldeutschland — notiert ist! Vielleicht war Griebmann von Norddeutschland nach Thüringen zugewandert; jedenfalls aber zeigt seine Notationsweise, von der er dann später auch abgekommen zu sein scheint, wie lange sich veraltete Praktiken in Dörfern und bei Schulmeistern zu halten vermögen.

## *Zur Geschichte des Theaterchors in Kassel*

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBÜCKEN

In allen bisher über das Theater in Kassel erschienenen Arbeiten konnten für die zweite Hälfte des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts keine endgültigen Angaben über die Chorverhältnisse gemacht werden. Auch die Nachrichten in Almanachen<sup>1</sup> und in dem *Hochfürstl.-Casselischen Staats- und Adress-Calender*<sup>2</sup> der Zeit stehen in Widerspruch zueinander und verwirren mehr, als daß sie zur Klärung der Gegebenheiten beitragen<sup>3</sup>. Aus diesem Grunde sei hier einiges aufschlußreiche Aktenmaterial, das sich auf den Theaterchor bezieht, wiedergegeben.

Kassel hatte unter der Regierung des Landgrafen Karl (1677—1730) eine Blüte der Künste erlebt. Besonders die Musik lag ihm, der selbst Gambe spielte, am Herzen. Sein Nachfolger, Wilhelm VIII., ließ vor allem dem Militär seine Fürsorge zuteil werden. Auf künstlerischem Gebiet aber förderte er die bildenden Künste, insbesondere die niederländische Malerei. Musik und Theater bedeuteten ihm nicht viel. Gänzlich zum Erliegen

<sup>4</sup> Einige späte Beispiele für Tabulaturschrift bei Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*, II, Leipzig 1919, S. 35, sind nach heutiger Quellenkenntnis früher zu datieren.

<sup>1</sup> So u. a. bei Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, und im *Gothaer Theaterkalender*, Gotha 1778 ff. Die zugrundeliegende Währungseinheit ist: 1 Ecu (= Reichstaler) = 32 Hessen-Albus zu 12 Heller. Vgl. A. Blind, *Maß-, Münz- und Gewichtswesen*, Berlin—Leipzig 1923, S. 86/87.

<sup>2</sup> Hierin wird nur von 1776 bis 1785 ein Chorpersonal gesondert aufgeführt.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Chr.-H. Mahling, *Studien zur Geschichte des Opernchors*, Trossingen-Wolfenbüttel 1962, S. 262 ff.

kam das kulturelle Leben Kassels schließlich, als der Landgraf, gezwungen durch die Wirren des Siebenjährigen Krieges und die mehrfache Besetzung Kassels durch die Franzosen, ins Exil ging. Friedrich II. übernahm nach dem Tode Wilhelms im Jahre 1760 die Regierung, konnte aber erst drei Jahre später, 1763, in seine Residenz einziehen. Tatkräftig ging er daran, Handel und Wirtschaft seines Landes wieder aufzubauen. Künste und Wissenschaft förderte er in großzügiger Weise. Vor allem aber wurde sofort nach der Rückkehr nach Kassel die Hofkapelle wieder eingerichtet und Ignatio Fiorillo als Hofkapellmeister angestellt.

Im Jahre 1764 wurde das neue italienische Theater mit Fiorillos Oper *Diana und Endimione* eröffnet<sup>4</sup>. Neben Opern im italienischen Stil gab man französische Schauspiele, Opéras comiques, Vaudevilles und Ballette. War bei diesen Aufführungen ein Chor notwendig, so zog man hierzu zunächst Schüler zur Verstärkung der im Chor singenden Schauspieler und Sänger heran. Allerdings scheint man später bemüht gewesen zu sein, einen festen Stamm von Chorsängern zur Verfügung zu haben, so daß man nur die Sopran- und Alt-Stimmen mit Schülern „auffüllen“ mußte. So gab es mit Sicherheit in Kassel schon im Jahre 1775 ein festangestelltes und im Theateretat verankertes Chorphersonal. Dies bezeugt folgende Chorliste vom 19. April 1775<sup>5</sup>:

## État

Derer Zum Hochfürstlichen Theatre engagirte Chor-  
Sänger und Sängerinnen

Zu Ostern ao 1775		ecus	alb	gl
Sänger				
1.	Bertaud . . . . .	59.	21.	4
2.	Fabronius . . . . .	59.	21.	4
3.	Armand Sohn . . . . .	59.	21.	4
4.	Kalckbrenner, Sen: . . . . .	59.	21.	4
5.	Heidecker . . . . .	59.	21.	4
6.	Setzekorn . . . . .	59.	21.	4
7.	Fehr . . . . .	59.	21.	4
8.	Karfs . . . . .	59.	21.	4
		} incl: der chaussure . . . . .		
		} à 9ecs 21alb 4gl . . . . .		
Sängerinnen				
1.	Mde Villeneuve } . . . . .	59.	21.	4
2.	. . . Prezowsky } . . . . .	59.	21.	4
3.	. . . Bossemann Tochter } die chaussure . . . . .	9.	21.	4
		} à 9 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ecs . . . . .		
Summa . . . . .		606.	10.	8.

Cassel d(?) 19 t: April  
1775.

Gde Lehenner

<sup>4</sup> Chr. Engelbrecht, in: *Theater in Kassel*, Kassel 1959, S. 27.

<sup>5</sup> Hauptstaatsarchiv (im folgenden HStA abgekürzt) Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen — Theater, Nr. 9612.

Sie vermag auch unsere oben ausgesprochene Vermutung hinsichtlich der Besetzung der Sopran- und Alt-Stimmen zu bestätigen. Den Angaben im Gothaer Theaterkalender<sup>6</sup> zufolge hatte das Chorphersonal sowohl bei der italienischen wie auch bei der französischen Oper mitzuwirken.

Als im Jahre 1776 der Marquis de Luchet *Surintendant de la musique et des spectacles* wurde, erhielten die französische Oper und das französische Theater eine Vorrangstellung. Im Jahre 1780 — Fiorillo war in den Ruhestand versetzt worden — bestand sogar keine gesonderte italienische Oper mehr. Die Bevorzugung des französischen Theaters wirkte sich auch auf die Organisation des Opernchores günstig aus. Die Pariser Verhältnisse mögen hierbei als Vorbild gedient haben. So spiegelt auch der Choretat der Jahre 1783, 1783/84 und 1784/85<sup>7</sup>, also bis zur Auflösung des Theaters durch Landgraf Wilhelm IX., diese neue Situation wider. Vor allem aber erhalten wir auf diese Weise Aufschluß über die Chorstärke und die Besoldung der Choristen. Im Jahre 1783 gliederte sich der Choretat folgendermaßen<sup>8</sup>:

Etat des Choeurs  
pour l'annee 1783.

Mrs.

Duplessier . . . . .	300 . . . . .
Fabronius . . . . .	100 . . . . .
Muller . . . . .	100 . . . . .
Fehr . . . . .	100 . . . . .
Dresler . . . . .	100 . . . . .
Braun . . . . .	100 . . . . .

Mdes

Roquefeuille . . . . .	100 . . . . .
Chariere . . . . .	100 . . . . .
Villeneuve . . . . .	100 . . . . .
Isidore . . . . .	200 . . . . .
Audibert . . . . .	116 . . . . .
Fontaine . . . . .	100 . . . . .
Le Blanc . . . . .	200 . . . . .
Dehnen . . . . .	100 . . . . .
Mont rose . . . . .	100 . . . . .
Total . . . . .	1916 . . . . .

Die folgende *Récapitulation* gibt den Gesamtetat und läßt deutlich werden, wie gering im Verhältnis zu den übrigen Ausgaben der Betrag war, der für den Chor aufgewendet wurde. Es ist manchmal kaum glaublich, für welche geringe Bezahlung die Choristen in der Regel ihren häufig nicht einfachen Dienst versehen mußten.

<sup>6</sup> Gothaer Theaterkalender, Gotha 1778—1785. Vgl. auch hierzu Mahling, a. a. O., S. 264.

<sup>7</sup> Für die Zeit von 1776—1783 finden sich keine den Chor betreffende Akten.

<sup>8</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 9612.

Daß auch in Kassel, wie in der Zeit allgemein üblich, die Choristen nicht nur Chordienste zu leisten hatten, sondern ebenso für kleinere Rollen herangezogen wurden, läßt die der *Récapitulation* angefügte *Observation* vermuten. Außerdem begann die „Lehrzeit“ der Schauspieler und Sänger meist damit, daß sie im Chor und in der Statisterie mitzuwirken hatten. Bei den Choristinnen Audibert und Montrose mag es sich um derartige „Lehrlinge“ gehandelt haben.

## Récapitulation

Chapelle . . . . .	12213 . . . . .	„
Comedie . . . . .	14655 . . . . .	„
Danse . . . . .	6895 . . . . .	„
Choeurs . . . . .	1916 . . . . .	„
Depense courante . . . . .	5400 . . . . .	„
Frais de voyage . . . . .	1039 . . . . .	„
Garderobe de Brunswik . . . . .	300 . . . . .	„
Copie de la musique et autres menus frais . . . . .	300 . . . . .	„
Depense extraordinaire . . . . .	1000 . . . . .	„
	<hr/>	
	43718 . . . . .	„
Sur quoi la Chambre donne . . . . . 30500 . . . . .	} 34000 . . . . .	„
on recoit de la porte . . . . . 30500 . . . . . <sup>8a</sup>		
	<hr/>	
Suplément . . . . .	9718 . . . . .	„

## Observation etc.

On avoit proposé de remplacer la Dlle Sinet par les Dll<sup>es</sup> Audibert et mont rose. Si cette actrice déplaît à Monseigneur je lui en offre plusieurs autres. Mais il est impossible que la comédie se soutienne sans un jeune premier rôle. Pourque 1<sup>o</sup>M<sup>de</sup> Mon rose est trop marquée, et M<sup>de</sup> Suin trop mal faite pour cet Emploi. 2<sup>o</sup> La petite Mont rose est un enfant, qui n'a ni taille, ni la voix assez forte. 3<sup>o</sup> la petite Audibert est encore trop peu formée pour tenir cet emploi. 4<sup>o</sup> Ni l'une, ni l'autre ne le savent, et tant pour l'opéra que pour la comédie, cela fait plus de cent vingt roles à apprendre, ce qui suppose deux ans d'étude. 5<sup>o</sup> Ni l'une, ni l'autre n'ont de garderobbe, et dans deux mois il faudra leur donner entr'elles la somme qu'on donnera a une bonne actrice.

Il seroit aussi possible peut-etre de faire chanter les premières haute contres par M. Del'isle. La seule raison contre, est la délicatesse de sa Santé. on l'essayera, et l'on verra comment il se soutiendra.

Der am 9. April 1783 genehmigte Choretat für 1783/84 belief sich auf 1824 Ecus. Dabei fällt auf, daß der Chorist Duplessier gegenüber dem Vorjahr 100 Ecus weniger Gehalt bekam, wohl um trotz der personellen Erweiterung des Chores den zur Verfügung stehenden Etat nicht zu überschreiten. Zwar wurden die Männerstimmen durch zwei neue Choristen verstärkt, doch sind dafür bei den Frauenstimmen nur noch sechs Choristinnen verzeichnet. Die Gesamtstärke des Chores änderte sich dadurch allerdings nur ganz geringfügig, nämlich von 15 auf 14 Personen<sup>9</sup>.

<sup>8a</sup> Es handelt sich hier offensichtlich um einen Schreibfehler. Statt 30500 muß es 3500 heißen (vgl. die Endsumme von 34000).

<sup>9</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 9612.

Schon am 10. Dezember 1783 wurde der Choretat für 1784/85 aufgestellt und von Landgraf Friedrich II. genehmigt<sup>10</sup>:

Etat  
des Choeurs de 1784 jusqu'à 1785

	Apointemens annuels		
	Ecus	alb	hkr
Duplessier . . . . .	200.	—	—
Mariotte . . . . .	100.	—	—
Fabronius . . . . .	100.	—	—
Müller . . . . .	100.	—	—
Fehr . . . . .	100.	—	—
Dresler . . . . .	100.	—	—
Braun . . . . .	100.	—	—
Busch . . . . .	200.	—	—
Defontaine . . . . .	100.	—	—
Isidore . . . . .	200.	—	—
Villeneuve . . . . .	124.	—	—
Le Blanc . . . . .	200.	—	—
Roquefeuille . . . . .	100.	—	—
Montrose . . . . .	100.	—	—
Somme . . . . .	1824.	—	—

Fait et approuvé à Cassel ce 10. de Decembre  
1783  
Frederic LD Hessen

Personal und Etat blieben gegenüber dem Vorjahr unverändert.

Nach dem Tode Friedrichs wurde der Chor im Zuge der allgemeinen Sparmaßnahmen aufgelöst. Damit enden auch die archivalischen Nachrichten, die das Vorhandensein eines festangestellten Chorporsonals am Kasseler Hoftheater schon für das 18. Jahrhundert bezeugen. Für das 19. Jahrhundert, ab 1830, fließen die Quellen reichlicher.

Nicht genau zu datieren, aber sicher erst in die Zeit nach 1764 gehörend, sind schließlich die uns erhaltenen Engagementsbedingungen für den Chor<sup>11</sup>:

400 Livres a Chacun qui voudra S'engager pour Les Coeurs On demande 4 femmes et 4 hommes

L'argent de voyage a . . . . . 20 Louis p. tête

Chaussure et rouge, ce qui est usité dans La troupe Les Campagnes, defrayés en Logement et argent pour La Nourriture, engagement pour 2, 3, ou 4, et même 5 ans, avec L'argent de retour, Le même que pour La venue

<sup>10</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 9612.

<sup>11</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 12 761. Ursprünglich „voyages“; durchgestrichen und darüber in „Campagnes“ geändert.

Vier Frauen und vier Männer, also ein Doppelquartett, wurden als Chor für ausreichend gehalten. Eine derartige „Stammbesetzung“ eines Theaterchores findet sich hin und wieder auch an anderen Orten, z. B. in Stuttgart. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, daß die meisten Theater in dieser Zeit die Möglichkeit hatten, den Chor durch Schüler oder Schauspieler zu verstärken.

Bezeichnend ist, daß der Etat für das Jahr 1775 noch einen Betrag für Schuhe enthält. Dies ist in den späteren Aufstellungen nicht mehr der Fall. Da auch in den Engagementsbedingungen noch von Mitteln für Schuhwerk die Rede ist, so ist es wohl nicht falsch, die obige Akte in die bezeichnete Zeit einzureihen.

Es hat also in Kassel schon verhältnismäßig früh ein im Etat verankertes und festgestelltes Chorpersonal gegeben. Schüler wurden zwar wahrscheinlich trotzdem noch zur Verstärkung herangezogen, hatten aber nicht ausschließlich den Chor zu stellen. Mit dem Jahre 1785 aber endeten diese für die damalige Zeit so günstigen Verhältnisse.

Nach 1785 gastierten auch in Kassel reisende Gesellschaften, denen meist das Hoftheater zur Verfügung gestellt und eine geringe finanzielle Beihilfe gewährt wurde. Dafür aber mußten sich die Schauspieltruppen für die Dauer ihres Aufenthaltes unter die Oberaufsicht der Hoftheaterdirektion stellen. Doch nicht nur finanziell und hinsichtlich des Raumes unterstützte der Hof diese Truppen, es wurde auch eine Regelung getroffen, die bei der Aufführung von Singspielen und Opern eine gute Ausführung der Chöre ermöglichte. Das Kasseler Landschullehrerseminar, 1779 gestiftet und 1781 eröffnet, besaß seit 1785 einen recht guten Chor<sup>12</sup>. Er hatte den Kirchen- und eine Art Kurrende-Dienst zu versehen, brachte aber vor allem auch Oratorien zur Aufführung. Als nun nach der Auflösung der Hofoper weiterhin Singspiele und Opern gegeben werden sollten, wandte sich der Theaterinspektor an den Landgrafen mit der Bitte, die Mitwirkung des Seminarchores bei entsprechenden Aufführungen zu gestatten bzw. zu befehlen. Mit diesem Vorhaben war die Schulbehörde, ähnlich wie in Weimar und an anderen Orten, keineswegs einverstanden. Dieser Tatsache verdanken wir wohl in der Hauptsache die Akte *Das Singen der Seminaristen auf hiesigem hochfürstlichen Theater*<sup>13</sup>, die Schriftstücke aus den Jahren 1788, 1793, 1797, 1804, 1814 und 1816 enthält und eine begrenzte Information über die Bühnentätigkeit des Seminarchores ermöglicht. Obwohl G. Heinrich diese Akte schon benutzt hat<sup>14</sup>, sei hier nochmals auf ihren Inhalt eingegangen.

Zunächst erfahren wir — und dies scheint der Beginn der Theatertätigkeit des Seminarchores gewesen zu sein<sup>15</sup> — durch den Auszug aus einem *Geheimen Raths Protokoll* vom 21. November 1788, „daß die Chor Schüler sich in denen Schauspielen, erforderlichen Falles, gebrauchen lassen sollen“<sup>16</sup>. Jedoch erklärte sich der Fürst auf Bitten der Schulbehörde zunächst nur damit einverstanden, daß die Chorschüler „hinter den Coulissen zum Singen mitangestellt werden“, also nicht auf der Bühne zu erscheinen hatten. Diese Regelung hatte den Vorteil, daß die Chöre nicht auswendig gelernt werden mußten und daß keine Kostüme, vor allem aber keine Bühnenproben benötigt wurden. Aber nicht vornehmlich dieser zeitraubenden „technischen“ Dinge wegen sollten die Seminaristen nicht beim Theater mitwirken, sondern es ging darum, im Hinblick auf ihre spätere Tätigkeit als Pfarrer oder Lehrer, ihrem Ansehen und ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft, aber auch ganz allgemein der Religion nicht zu schaden. Dies wird in einer *Copia unterthänigsten Berichts des Lycei* vom 27. Dezember 1793 deutlich ausgesprochen. Der Bericht war die Reaktion der Schulbehörde auf die Forderung des Oberkammerrats von Apell, bei der

<sup>12</sup> Er bestand aus jüngeren, noch nicht direkt zum Seminar gehörenden Chorschülern (einer Art Vorschule) und den älteren (eigentlichen) Seminaristen.

<sup>13</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 12 761.

<sup>14</sup> G. Heinrich, *Der Singchor am Landschullehrerseminar zu Cassel*, Homberg 1924.

<sup>15</sup> Vgl. die Angabe in dem Schreiben von Apells vom 26. Oktober 1797 an den Landgrafen (s. Anhang).

<sup>16</sup> HStA Marburg, 5. Hess. Geh. Rat, Hofsaachen-Theater, Nr. 12 761.

Aufführung der Zauberpfeife sollten außer den Chorschülern, die nicht im Seminar waren, auch noch sechs Seminaristen, und zwar in Kostümen, auf dem Theater erscheinen und mitagieren. So heißt es unter anderem:

„... wie nachtheilig das Erscheinen der Seminaristen auf dem Theater dem Institut in so mancher Rücksicht ist, können wir Pflichten halber keinen Umgang nehmen, nochmals unterthänigst vorstellig zu machen, wie es unvermeidlich, zumal bey dem gemeinen Mann, zum Gespött und Verachtung der Religion und des Gottesdienstes gereichen müsse, wenn dieselben Leute welche, um sie zu ihrer künftigen Bestimmung, als Schulmeister und Kirchendiener zu bilden, mit Haltung der Bätstunden und anderen gottesdienstlichen Handlungen, desgleichen vorzüglich mit dem Religions Unterricht täglich beschäftigt werden, zugleich als Schauspieler in theatralischen Kleidern auftreten und dem Publico zur zeitvertreibenden Belustigung dienen sollen...“

Zwar gab der Fürst diesen Bericht mit der Bemerkung „Soll auf das Gesuch, so viel möglich, Rücksicht genommen werden“ an von Apell weiter, aber dieser konnte auf die Seminaristen beim Theater nicht verzichten, wollte er nicht eine schlechte Aufführung der Chöre riskieren. Schon im Jahre 1792, als die Seminaristen bei einer Opernaufführung einer italienischen Gesellschaft auf Wunsch des Landgrafen auf der Bühne erscheinen mußten — so lange war die Zusage von 1788 nur eingehalten worden —, waren die Einwände der Seminarleitung unbeachtet geblieben. Darauf verwies der Schauspiel Director, Ober Cammer Rath von Apell in einem Antwortschreiben auf obigen Bericht und begründete die Notwendigkeit seiner Anweisung:

„So eben wird mir ein Extract Höchster Resolutionen von der Geheimen Canzley zugesandt, nach welchem auf die Vorstellung der Direction des Lycei, wegen denen bey der Oper, die Zauberpfeife, nöthigen Chorschüler, so viel möglich Rücksicht genommen werden soll. Euer Hochfürstl. Durchl. sehe mich genöthiget darauf zu melden, daß die Chöre der Opern nicht anders, als sehr unvollkommen aufzuführen stehen, wenn nicht wenigstens einige Seminaristen heraus auf das Theater treten, um ihre Stimmen zu singen, weil man sie hinter den Coulissen theils nicht hören kann, theils sie selbst wegen der Entfernung vom Orchester nicht richtig einzutreffen im Stande sind. Aus dieser Ursache hatten Euer Hochfürstl. Durchl. schon verwidenes Jahr bey der italiänischen Oper gnädigst befohlen, daß die Seminaristen herausgehen sollten, und damals ist auch dieser höchste Befehl schuldigst befolgt worden, mithin war es um so weniger zu erwarten, daß die Directoren anjetzo wieder von neuem Schwierigkeit machen würden. Zwar erbietet sich dieselbe, diejenige Chorschüler, so keine Seminaristen sind, herausgehen zu lassen; allein wenn es zur Sache kommt, so werden alle für Seminaristen erklärt, und ich kann nicht einen einzigen bekommen, außer den Kindern, welche zu den Tenor- und Baßstimmen zu brauchen sind. Ew. Hochfürstl. Durchlaucht bitte demnach unterthänigst, den Directoren anzubefehlen, die unentbehrliche Chorsänger zu letzteren Stimmen herzugeben.“

Der Landgraf entschied daraufhin am 30. Dezember 1793:

„Das einberichtete dient zur Nachricht, und bleibt es, bewandten Umständen nach, ein für allemal bey der vorigen Jahr gemachten Einrichtung, so daß also die Seminaristen bey der Oper, der Zauberpfeife, auf das Theater heraus treten sollen.“

2) Der Direction des Lycei ist hiervon forderrsamst Nachricht zu geben.“

Damit war in der Theaterchorfrage zunächst eine Entscheidung gefallen. Doch schon vier Jahre später, im Herbst 1797, kam es erneut zu Diskussionen um den Chor. Anlaß dazu war, daß ein Mitglied der zu dieser Zeit in Kassel sich aufhaltenden Schauspieltruppe des Direktors Haßloch, der Schauspieler Keilholz, die Chorschüler Schweinsberg und Rode dazu verleitet haben sollte, „bey dem Theater in Amsterdam Dienste zu nehmen“. Die Schulbehörde teilte dies der Regierung am 9. Oktober 1797 mit und stellte gleichzeitig den

Antrag, „daß, um der für das Schulwesen im ganzen Lande nachtheiligen Folgen willen, der hiesigen Schauspieler-Gesellschaft ernstlich untersagt werden möchte, die zu künftigen Schulmeistern bestimmte Seminaristen bey ihren theatralischen Vorstellungen zu gebrauchen, und solchen dadurch auf der einen Seite Anlaß zu Versäumniß ihrer Lehrstunden zu geben, auf der andern Seite aber auch eine verderbliche Neigung zu jenem Gewerbe einzufloßen“. Diesem Antrag wurde sofort stattgegeben und dem Hof-Theaterdirektor von Apell davon Mitteilung gemacht. Dieser scheint seinerseits Haßloch sofort von der neuen Verfügung unterrichtet zu haben. Haßloch antwortete nämlich seinem Vorgesetzten am 20. Oktober und stellte ihm vor, in welche Verlegenheit er durch die neue Regelung gebracht werde, „indem dadurch die ganze Oper gestürzt sei“. „Ich kann keine 2 Opernvorstellungen geben“, schreibt Haßloch, „weil mir überall das Chor fehlt. Mit meiner Gesellschaft bin ich es nicht imstand zu ersetzen, und ein eigenes Chor zu engagiren, dazu ist mein Fond nicht hinlänglich. Ich muß Sie also ersuchen, die Sache Seiner Durchlaucht vorzustellen, damit mir doch wenigstens die Erlaubnis verstattet, von 8 oder 12 dazu bestimmten Choristen Gebrauch zu machen; ich muß sonst die Oper ganz liegen lassen, da ich mir außerdem nicht helfen kann“. Außerdem sei das Theater an der „Verführung“ der beiden Seminaristen völlig schuldlos, da der Direktor Schmidt aus Amsterdam während seines Kasseler Aufenthaltes die beiden Choristen „in der Kirche“ gehört habe. Man habe sich dann bei Keilholz, „den er schon ebenfalls debauchiert hatte“, getroffen, um weiteres zu verabreden. Es habe sich also um eine reine Privatsache gehandelt und daher möge er, von Apell, „suchen, daß die Sache wieder zum Besten des Theaters entschieden werde“.

Dies geschah auch in einem ausführlichen Schreiben Apells vom 26. Oktober an den Landgrafen — wir geben dieses interessante Dokument im Anhang ganz wieder —, worauf dieser am 27. Oktober die getroffene Entscheidung mit dem Vermerk rückgängig machte: „Nach diesem Antrage. 2) Ist dem Consistorio hiervon Nachricht zu geben“.

So hatte auch diesmal wieder das Theater über die Schulbehörde gesiegt. Die Seminaristen mögen darüber nicht unglücklich gewesen sein, zumal ihnen die Chordienste beim Theater immer ein kleines Taschengeld einbrachten. Ihre schauspielerischen Leistungen scheinen allerdings nicht besonders gut gewesen zu sein. Denn als sich die Seminarleitung am 19. Juni 1804 beim Kurfürsten darüber beschwerte, daß die Seminaristen „niemehr auch zu wirklichen Rollen auf dem Theater gebraucht werden“, antwortete die Theaterdirektion dem Fürsten am 8. Juli auf eine entsprechende Anfrage:

„Es ist uns gänzlich unbewußt, daß jemals Seminaristen zu wirklichen Rollen im Schauspiel gebraucht worden wären. Vielmehr können wir unterthänigst versichern, daß da diese Leute ohnehin dazu nicht geeignet sind, solche nie dazu gebraucht werden, noch ihnen etwas anders angemuthet werden soll als die Chöre in den Opern zu singen wozu sie ganz unentbehrlich sind und wofür sie hinlänglich bezahlt werden.“

Als Johann Friedrich Reichardt im Jahre 1808 als Kapellmeister nach Kassel berufen wurde, bildeten nach wie vor überwiegend die Seminaristen den Opernchor. Obwohl Reichardt nicht unzufrieden mit dem Seminarchor gewesen zu sein scheint, machte er doch den Versuch, dessen Leistungen noch zu steigern. Er wollte es nicht nur bei den Chorproben im Theater bewenden lassen, sondern drang bei der Seminarleitung darauf, auch noch die Schulgesangsstunden zur Einstudierung der für die Bühne notwendigen Chöre verwenden zu dürfen. Diese Forderung führte zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Direktion des Lehrerseminars, die sich gegen eine Änderung des seitherigen Umfangs des Theaterdienstes der Seminaristen wehrte. So blieb schließlich alles beim alten.

Doch immer wieder versuchte die Schulbehörde, die Mitwirkung des Seminarchores bei der Oper zu unterbinden. Als nach kurzer Theaterpause — bedingt durch die Auflösung des Königreiches Westfalen — schon in den ersten Monaten des Jahres 1814 nach der Rückkehr des Kurfürsten ein neues „Hoftheater“ zusammengestellt wurde, bittet das

Direktorium darum, „den gnädigsten Befehl zu ertheilen, daß die Seminaristen auf dem Theater nicht weiter gebraucht werden mögen“. Die Eingabe scheint, wenigstens zunächst, von Erfolg gewesen zu sein, denn in der Entscheidung vom 18. März 1814 heißt es: „Dieses wird genehmigt, und sollen die Seminaristen vorerst und bis auf weitere Verordnung nicht auf dem Theater gebraucht werden.“ Doch hielt man sich offensichtlich auch dieses Mal nicht an die getroffene Entscheidung, denn am 11. September 1816 ging erneut ein Antrag an die Theaterrichtung, „den Gebrauch der Seminaristen auf dem hiesigen Theater gänzlich zu untersagen“. Nun zeigte sich auch Apell nicht ganz abgeneigt, dem Gesuch zu entsprechen, obwohl „die gedachten bey dem Hoftheater angestellten Seminaristen, obgleich deren nur 4 sind, zu den Opern nicht wohl zu entbehren stehen“. Nachdem ein weiterer Bericht von der „Direction des Lycei“ angefordert worden war, gab man dem Antrag statt, und die Bemühungen der Schulbehörde hatten endlich den gewünschten Erfolg. Dieser Verzicht auf die Seminaristen war aber nur dadurch möglich geworden, daß der 1814 neuernannte Theaterrichtung, der Kapellmeister Carl Wilhelm Friedrich Guhr, sich seit 1815 um den Aufbau eines unabhängigen Theaterchores bemüht hatte. Ihm stand denn auch sehr bald ein Chorporsonal von 6 Herren und 4 Damen zur Verfügung<sup>17</sup>, so daß auf die Mitwirkung der ohnehin nur noch wenigen Seminaristen verzichtet werden konnte.

In der Folgezeit mußte das Kasseler Theater nie mehr einen stehenden Chor entbehren. Ein umfangreiches Aktenmaterial gibt darüber Auskunft. Im Vorstehenden aber sollte nur ein kleiner Abschnitt aus den Anfängen des Theaterchores in Kassel an Hand der Quellen klärend beleuchtet werden.

### Anhang

Schreiben des Schauspieldirektors Oberkammerrath von Apell an den Landgrafen vom 26. Oktober 1797.

Durchlauchtigster Landgraf,  
Gnädigster Fürst und Herr!

Der von Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht ertheilte Höchste Befehl, daß die Seminaristen nicht mehr zu den Opern-Chören gebraucht werden sollen, setzt mich in Rücksicht des Schauspiels in die größte Verlegenheit. Alle neue und gute Opern sind mit Chören versehen, ohne welche dieselbe gar nicht gegeben werden können, mithin würde man bey deren Ermangelung auf eine sehr kleine Anzahl alter und schlechter Operetten eingeschränkt seyn, wodurch denn das Schauspiel unendlich verlieren müßte. Der Wunsch, dasselbe jedoch in einer Verfassung zu erhalten, die nicht nur der bisherigen allgemeinen Sorgfalt, sondern vorzüglich Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht Höchsten Wohlgefallen würdig sey, bewegt mich, mit Beyfügung eines dieserhalb vom Schauspielunternehmer Hasloch an mich erlassenen Schreibens folgendes unterthänigst vorzustellen:

Das Singen in den Opern dürffte denen Seminaristen um deswillen keineswegs nachtheilig seyn, weil

1) solches theils zu ihrer musikalischen Bildung dient, theils ein nicht unbeträchtlicher Erwerbszweig ist, wodurch sie unterstützt werden.

2) das Vorurtheil des gemeinen Mannes so gros nicht ist, sich daran zu stosen, wie solches die Erfahrung bey denen seit mehreren Jahren zu Schulmeistern beförderten Seminaristen gelehrt hat, welchen dieserhalb nie ein Vorwurf gemacht worden.

<sup>17</sup> H. Kummer, Beiträge zur Geschichte des landgräflichen und kurfürstlich hessischen Hoforchesters, der Hofoper und der Musik zu Kassel im Zeitraum von 1760—1822, Frankfurt a. M. 1922, S. 78.

3) Seit den etwa 9 Jahren, da die Seminaristen auf dem Theater singen, nicht die geringste Unordnung vorgegangen ist, mithin das Ereigniß mit dem Schauspieler Keilholz als ein Zufall angesehen werden kan, der sich ohnehin zugetragen haben könnte.

4) das Beyspiel von Berlin, Dresden und anderen Residenzen, wo gleichfalls die Seminaristen zu den Opern Chören gebraucht werden, eine gleiche Einrichtung für Cassel rechtfertiget.

Eu. Hochfürstliche Durchlaucht habe demnach unterthänigst bitten sollen, den ergangenen Höchsten Befehl dahin gnädigst zu modificieren daß wenigstens einige der Seminaristen, (etwa nur 4 Personen.) nebst denen Knaben, welche bekanntlich keine Seminaristen sind, zu den Opern-Chören gebraucht werden dürfen.

Ich ersterbe in tiefster Unterwerfung  
Eu. Hochfürstlichen Durchlaucht

Cassel  
d. 26. Octbr.  
1797

unterthänigst treu gehorsamster

Apell

## Aloys Fuchs als Handschriften-Vermittler Einige grundsätzliche Bemerkungen

VON RICHARD SCHAAL, MÜNCHEN

Der Wiener Musikforscher Aloys Fuchs (1799—1853) ist der Fachwelt in erster Linie als Sammler zahlreicher Musikhandschriften, Drucke und Bilder bekannt geworden<sup>1</sup>. Seine Vermittler- und Gutachtertätigkeit dagegen ist, von wenigen Ansätzen abgesehen, bisher weniger erkannt worden, obwohl sie einen erstaunlichen Umfang angenommen hatte. Erst die Erforschung des sehr komplexen Sachverhalts durch den Verfasser des vorliegenden Beitrages seit 1949 ließ den Unterschied zwischen dem Sammler und Vermittler bzw. Gutachter deutlicher werden<sup>2</sup>.

Mehreren Publizisten wurde die Tatsache, daß sich von Fuchs beglaubigte bzw. vermittelte Musikhandschriften in zahlreichen Bibliotheken der ganzen Welt befinden, zum Verhängnis. In Unkenntnis der quellenkundlichen und bibliothekswissenschaftlichen Voraussetzungen nahmen sie an, diese Exemplare hätten zum Bestand der ehemaligen Sammlung gehört<sup>3</sup>. Damit fand die bereits von Mendel-Reißmann in die Welt gesetzte Legende von der „Zerstreuung“ der Sammlung Fuchs erneut angebliche Bestätigung. Von den Autoren war jedoch nicht erkannt worden, daß zwischen den Exemplaren der eigentlichen Sammlung

<sup>1</sup> Vgl. R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG IV, 1955; derselbe, *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Mf XV, 1962, S. 49 ff.; derselbe, *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs* in Mozart Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 233 ff.; derselbe, *Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Mf XVI, 1963, S. 67 ff.

<sup>2</sup> Vorlage der Forschungen des Verfassers unter Berücksichtigung der Dokumente bei R. Schaal, *Quellen und Forschungen zur Musiksammlung Aloys Fuchs* (in Vorb.).

<sup>3</sup> So unterscheidet F. W. Riedel, *Zur Bibliothek des Aloys Fuchs* in Mf XVI, 1963, S. 270 ff., nicht zwischen den Beständen der Sammlung und den von Fuchs beglaubigten bzw. vermittelten Dokumenten, welche nicht der Sammlung angehörten. Riedel berichtigt in seinem Artikel zwar zahlreiche Fehler und Irrtümer seines Beitrages *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* in der Gedenkschrift *Hans Albrecht in memoriam*, Kassel 1962, S. 207 ff., doch enthält Riedels erstgenannter Aufsatz erneut so zahlreiche Irrtümer und Mißverständnisse, daß auf Schaal in Mf XVI, 1963, S. 67 ff. verwiesen sei, wo die Ergebnisse der Forschungen zur Sammlung Fuchs bereits richtig dargelegt wurden. Über die bibliothekswissenschaftlichen Voraussetzungen derartiger Forschungen unterrichtet grundsätzlich R. Schaal, *Einführung in die musikwissenschaftliche Quellenkunde* (in Vorb.).

und den von Fuchs für Dritte beglaubigten bzw. vermittelten Exemplaren zu unterscheiden ist<sup>4</sup>. Diese beglaubigten bzw. vermittelten Exemplare, welche mit der Sammlung gar nichts zu tun hatten, sind im wahren Sinne des Wortes „zerstreut“: die beglaubigten befanden sich im Besitz derjenigen Sammler bzw. Bibliotheken, welchen Fuchs die Beglaubigung ausstellte, während die von Fuchs besorgten Musikalien, ihrem Zweck entsprechend, an zahlreiche Abnehmer in aller Herren Länder gelangten. Auch die in den Auktions- und Antiquariatskatalogen aufscheinenden, mit dem Namen des Wiener Forschers in Verbindung gebrachten Exemplare stammen keineswegs alle aus der ehemaligen Sammlung. Sie gelangten nicht, wie vielfach irrig angenommen wird, durch Auflösung von Beständen der Sammlung in den Handel (von wenigen Stücken abgesehen), sondern durch Auflösung von Beständen anderer Sammler, denen Fuchs die Objekte vermittelt hatte. Leider ist diese Tatsache von den meisten Antiquariaten bzw. Katalogbearbeitern übersehen worden, so daß eine von Fuchs beglaubigte bzw. vermittelte Handschrift in der Regel automatisch als Bestand der ehemaligen Sammlung ausgewiesen wurde. Verständlich ist diese Verwechslung um so eher, als tatsächlich mehrere aus der Sammlung ausgeschiedene Exemplare im Handel auftauchten (und auch künftig auftauchen werden), während der Hauptbestand der Sammlung nach dem Tode des Forschers über den Berliner Sammler Grasnick<sup>5</sup> an die Königliche Bibliothek in Berlin, ein kleiner Teil derselben an das Stift Göttweig gelangte. Nur verhältnismäßig wenige Stücke der Sammlung fanden ihren Weg in andere Hände<sup>6</sup>. „Zerstreut“ sind vor allem von Fuchs vermittelte und begutachtete Materialien. (In diesem Zusammenhang verdient auf eine Tatsache hingewiesen zu werden, die vielfach besonders von wenig erfahrenen Publizisten nicht erkannt wird. Im Bereich des wissenschaftlichen Bibliothekswesens werden Bestände erst dann als „zerstreut“ bezeichnet, wenn sie nicht zum überwiegenden Teil an einem Ort überliefert sind. So ist z. B. die Sammlung Georg Poelchau nach dem Tode ihres Besitzers 1841 zum überwiegenden Teil von der Kgl. Bibliothek in Berlin angekauft worden. Mit Recht wird die Sammlung Poelchau nicht als „zerstreut“ bezeichnet, obwohl ein kleiner Teil der ehemaligen Bestände in andere Hände gelangte.) Besonnene Forscher haben bereits früher im Zusammenhang mit Handschriftenuntersuchungen auf den Unterschied zwischen der Sammlung und den übrigen von Fuchs beglaubigten Manuskripten hingewiesen. So bemerkt W. Plath in bezug auf die Beglaubigung auf einer Mozart-Handschrift richtig: „... Daraus kann nicht geschlossen werden, daß das Blatt einstmals zur Fuchsschen Sammlung gehört hatte“<sup>7</sup>.

Als Kriterium für die Zugehörigkeit von Musikalien zur ehemaligen Sammlung Fuchs gelten wissenschaftlich exakt in erster Linie die Eintragungen in den von Fuchs angelegten, die Zeit von den Anfängen der Sammlung bis zum Tode des Forschers berücksichtigenden Katalogen<sup>8</sup>. (Die ungewöhnlich große Zahl überlieferter Fuchs-Kataloge in Bibliotheken der ganzen Welt ist vor allem dem Umstand zuzuschreiben, daß Fuchs seine Kataloge verviel-

<sup>4</sup> F. W. Riedel, *Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs* in *Mf XV*, 1962, S. 374 ff.

<sup>5</sup> Riedel meint in Anmerkung 16 seines Beitrages in *Mf XVI*, 1963, S. 275, daß die im Grasnick-Inventar der Staatsbibliothek Berlin angeführten 24 Mappen mit Autographen nicht den im Standortrepertorium von Fuchs aufgeführten Faszikeln entsprechen. Der Verfasser des vorliegenden Artikels konnte jedoch die Identität der betreffenden Mappen mit denen des Repertoriums durch eine detaillierte Untersuchung des Inhalts der Mappen einwandfrei feststellen. Im Rahmen dieser jahrelangen Forschungen erfuhr der Verfasser u. a. vor allem von Herrn Bibliotheksdirektor Dr. K.-H. Köhler (Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek) großzügige Unterstützung durch zahlreiche Auskünfte über zweifelhafte Handschriften. Herrn Dr. Köhler sei schon an dieser Stelle für das ganz ungewöhnliche Ausmaß seiner Nachforschungen der herzlichste Dank des Verfassers ausgesprochen. Auch bei einer oberflächlichen Durchsicht beider Inventare läßt sich schon eine Übereinstimmung einwandfrei ablesen. Bestätigt wird sie durch die genaue Untersuchung jedes angegebenen Postens. Vgl. Schaal a. a. O.

<sup>6</sup> Ausführliche Einzelheiten mit Belegen in meiner Monographie.

<sup>7</sup> Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 115 Anm. 8. Auch die kritischen Berichte zu den Gesamtausgaben von Werken der Großmeister sind für die Feststellung und Unterscheidung der verschiedenen Handschriften-Gruppen aufschlußreich.

<sup>8</sup> Ein Verzeichnis in meiner Monographie.

fältigen und anderen Sammlern zukommen ließ. Diese Art „Zerstreuung“ hat natürlich ebenfalls mit einer Zerstreuung der Sammlung nichts zu tun.) Auf den Handschriften selbst läßt sich die Zugehörigkeit zur Sammlung durch den Vermerk „*Ex Collectis Al. Fuchs*“ feststellen. Von Fuchs anderen Sammlern besorgte Exemplare tragen diesen Vermerk niemals.

Größte Verwirrung bei der Beurteilung des Wiener Forschers haben die von Fuchs für andere Sammler kopierten Manuskripte verursacht. Diese ebenfalls in zahlreichen Bibliotheken der Welt überlieferten Exemplare gelten nicht als ehemalige Bestände der Sammlung; sie sind vielmehr auf Grund von Vorlagen der Sammlung bzw. von Vorlagen anderer Provenienz geschrieben worden. Ihre Einbeziehung in den Kreis der Sammlungsbestände ist daher gegenstandslos. Kein Einsichtiger wird z. B. von Fuchs für den Sammler Poelchau kopierte Manuskripte, welche in der von der Berliner Bibliothek angekauften Poelchau-Sammlung zu finden sind, als zur ehemaligen Sammlung Fuchs gehörig betrachten.

Eine nicht minder große Verwirrung verursachten Manuskripte, welche Sammler von Handschriften der Sammlung Fuchs bzw. von besorgten Handschriften anfertigen ließen. Bei derartigen Kopien wurden gelegentlich auch die Schreibervermerke (z. B. *Manupropriavermerke* von Fuchs) bewußt oder unbewußt übernommen<sup>9</sup>. Auch diese Gattung zerstreuter Materialien stammt also nicht aus der Sammlung Fuchs. Berücksichtigt man die Provenienz der mit dem Namen Fuchs verbundenen musikgeschichtlichen Dokumente, so ergibt sich folgende Übersicht:

1. Bestände der Sammlung Fuchs. Handschriften in der Regel gekennzeichnet mit dem Vermerk „*Ex Collectis Al. Fuchs*“. Sie gelangten in die Staatsbibliothek Berlin und in das Stift Göttingen. Verhältnismäßig wenige Stücke in anderer Hand.

2. Von Fuchs beglaubigte Handschriften, welche sich im Besitz von Sammlern oder Bibliotheken befanden. Ihrem Zweck entsprechend über die ganze Welt zerstreut.

3. Sammlern bzw. Bibliotheken von Fuchs vermitteltes (besorgtes) Material, in der Regel mit Vermerken (Beglaubigungen oder dergleichen) von Fuchs:

a) Autographen (u. a. auch Dubletten von Exemplaren, welche sich bereits in der Sammlung befanden), b) von Fuchs eigenhändig kopierte Manuskripte nach Vorlagen seiner Sammlung oder anderer Provenienz, c) von Kopisten hergestellte Manuskripte nach Vorlagen der Sammlung oder anderer Provenienz, d) Drucke und anderes Material. Ihrem Zweck entsprechend über die ganze Welt zerstreut.

4. Kopien von Handschriften, welche Fuchs anderen Sammlern vermittelt hatte (Kopien von Autographen, Kopien von Kopien), hergestellt im Auftrag von Sammlern.

In diesem Zusammenhang verdienen auch die von Fuchs angelegten Listen der an andere Sammler abgegebenen Autographen-Dubletten Erwähnung, zumal eine dieser Listen in jüngster Zeit veröffentlicht wurde<sup>10</sup>. Auch die in den Listen genannten Dubletten (als solche von Fuchs ausdrücklich bezeichnet) haben niemals zur Sammlung, sondern vielmehr zum Fundus des Handschriftenvermittlers Fuchs gehört. Nach eigenen Worten hat Fuchs diese Dubletten so rasch wie möglich an Freunde und Bekannte abgegeben<sup>11</sup>. Mit diesen Listen läßt sich also nicht die Zerstreuung der Sammlung, sondern die Zerstreuung des nicht zur Sammlung gehörenden Materials beweisen. Auch in die Kataloge seiner Sammlung hat Fuchs diese Dubletten nicht mit einbezogen.

<sup>9</sup> Ein Beispiel für Abschriften dieser Art teilte H. Federhofer in *Mf XV*, 1962, S. 368 mit.

<sup>10</sup> F. W. Riedel in *Mf XV*, 1962, S. 374 ff.

<sup>11</sup> Archivalische und briefliche Dokumente bei Schaal a. a. O.

Aus den Darlegungen ergibt sich nicht nur die außerordentliche Vielfalt der Betätigung des Wiener Forschers, sondern auch die Vielschichtigkeit der Probleme bei der Erforschung des Lebens und Wirkens einer der interessantesten Persönlichkeiten in der Geschichte der musikwissenschaftlichen Quellenüberlieferung<sup>12</sup>.

## Das neue Köchel-Verzeichnis\*

VON A. HYATT KING, LONDON

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses sind nun 103 Jahre vergangen. Obwohl einige andere thematische Verzeichnisse vor ihm erschienen waren, war das Köchel-Verzeichnis das erste seiner Art, das sich substantiell und umfassend auf wissenschaftlich-vergleichende Methoden stützte; es bleibt das erste Werk seiner Art, das den Begriff „Thematischer Katalog“ in seinem vollen Umfang automatisch ins Gedächtnis ruft. Die zweite und dritte Auflage des Werkes, bearbeitet von Paul Graf Waldersee und Alfred Einstein 1905 und 1937, spiegelten die Fortschritte der Mozart-Forschung in zwei Generationen. Die 27 Jahre seit Einsteins dritter Auflage haben eine noch stürmischere Entwicklung gebracht, vor allem dank der allgemeinen großen Fortschritte der gesamten Musikwissenschaft. In der Mozart-Forschung hat sich diese Entwicklung in vier wesentlichen Bereichen ausgebildet: der intensiveren Erforschung der Handschrift Mozarts im Verhältnis zu der seines Vaters und denen seiner Zeitgenossen; der Anerkennung der Wichtigkeit einzelner Gruppen von zeitgenössischen oder nahezu zeitgenössischen handschriftlichen Kopien seiner Musik; der Entwicklung neuer und differenzierterer Grundsätze für die Beschreibung, Datierung und kritischen Bewertung früher Ausgaben, und schließlich dem umfassenden Quellenstudium für die Epoche Mozarts.

Jeder Rezensent einer neuen Auflage eines solchen Standardwerkes ist gezwungen, Vergleiche mit der vorhergehenden Auflage anzustellen (die vierte und fünfte Auflage des Köchel-Verzeichnisses waren Nachdrucke der Auflage von 1937, erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ohne die Nachträge, die Einstein zuerst in *The Music Review* veröffentlichte und später als Anhang zu dem amerikanischen Nachdruck von 1947 wieder veröffentlichte, der nicht als eigene Auflage gezählt wird). Der Einfachheit halber bezeichne ich im folgenden Einsteins Auflage von 1937 als KE und die vorliegende sechste Auflage als K<sup>6</sup>; ebenso beziehe ich mich auf die Herren Dr. Giegling, Dr. Sievers und Dr. Weinmann als auf „die Herausgeber“, da weder im Vorwort noch an anderer Stelle des Werkes die Aufgabenbereiche der drei Herausgeber gegeneinander abgegrenzt werden — obwohl

<sup>12</sup> Riedel meint (*Mf* XVI, 1963, S. 273), die in *Mf* XVI, 1963, S. 71 f. mitgeteilte Aufstellung der thematischen Werkverzeichnisse enthalte Fehler und unklare Stellen; er verweist zur Stützung seiner Ansicht u. a. auf die Umfangangaben der einzelnen Verzeichnisse. Die Zählung des Umfanges der einzelnen Verzeichnisse in *Mf* XVI, S. 71 f. erfolgte jedoch nach der bibliothekarischen Methode (in Regeln gefaßt in den *Preußischen Instruktionen* und in den einschlägigen Arbeiten zur Handschriftenkunde). Dieser Methode liegt die Zählung paginierter Seiten als „Seiten“, unpaginierter beschriebener Blätter dagegen als „Blätter“ zugrunde. Nicht angegeben werden unpaginierte unbeschriebene Blätter. Richtig stellt Riedel z. B. für den M.-Haydn-Katalog (*Kat. ms.* 622) einen Umfang von „80 Seiten, davon 63 mit neuerer Bleistiftpaginierung, die ab S. 64 *versehentlich nicht fortgeführt ist*“ fest. Die Umfangsangabe bei der Titelaufnahme lautet jedoch: 63 S., 8 Bl. (vgl. Schaal in *Mf* XVI, 1963, S. 71). Häufig vertreten ist die Ansicht, man könne eine Skizze oder eine bloße Unterschrift nicht einem vollständigen Partiturband gleichstellen und dementsprechend „bibliographische Einheiten“ verschiedener Größenordnung zusammenstellen. Bei der Zählung bibliographischer Einheiten spielt der Umfang der gezählten Einheit jedoch keine Rolle. Eine zweibändige Partitur wird ebenso als eine Einheit betrachtet wie ein einzelnes Skizzenblatt. Ebenso wie in den Bibliotheksmagazinen Bände verschiedensten Umfanges nebeneinanderstehen, werden auch in den Bibliothekskatalogen Werke des verschiedensten Umfanges verzeichnet. Bibliographischen Einheiten liegen in der Regel verschiedene Größenordnungen der gezählten Objekte zugrunde.

\* Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadei Mozarts*. 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964. CXLIII, 1024 S.

vernünftigerweise anzunehmen ist, daß Dr. Weinmann vor allem die Verzeichnisse der Ausgaben besorgt hat.

Ohne jeden Zweifel ist K<sup>6</sup> in nahezu allen Einzelheiten des Aufbaues und der Typographie KE beträchtlich überlegen. Der Band ist schön und solide gebunden und ausgezeichnet, mit überlegter Verwendung verschiedener Drucktypen, gesetzt. Die Verwendung getönten Papiers für die Anhänge ist vielleicht nicht wesentlich, aber die Anhänge selbst sind größtenteils überzeugend neu geordnet worden und folgen dem Plan der Neuen Mozart-Ausgabe; zweifelhaft ist mir jedoch, ob durch die Trennung der Bearbeitungen von der Haupteintragung eines jeden Werkes und die Zusammenfassung dieser Bearbeitungen in einem eigenen Anhang viel gewonnen ist. Das Namens- und Ortsregister bietet eine neue und überzeugende Anordnung; der thematisch-systematische Überblick über das Gesamtwerk steht jetzt, wie es nur vernünftig ist, vor statt nach dem eigentlichen Katalog. Der Verzicht auf den alten Sopran-Schlüssel bei den thematischen Incipits wird wohl nur von sehr wenigen Benutzern bedauert werden; die Vereinfachung der Incipits auf einem statt auf zwei Systemen (mit einigen unumgänglichen Ausnahmen) erleichtert die Benutzung, und die Aufnahme aller Trio-Incipits ist eine unschätzbare Bereicherung des Verzeichnisses. Sehr zu begrüßen ist es, daß die Erstausgaben nun in einer eigenen Rubrik erscheinen, nachdem KE sie häufig ohne erkennbares System unter den Frühausgaben versteckt hatte. Es ist ebenso zu begrüßen, daß nun alle bekannten Kadenz in die Eintragungen für das jeweilige Konzert mit aufgenommen worden sind.

Die Herausgeber haben einige durchweg überzeugende Änderungen der Nummernfolge gegenüber KE vorgenommen, meist gestützt auf Untersuchungen von Handschriften und Schreibern (wie die Arbeiten von Wolfgang Plath) oder auf ähnliche wesentliche Indizien; im ganzen ist die Reihenfolge der Köchel-Nummern jedoch erhalten geblieben. Besonders begrüßenswert ist, daß die Herausgeber mit Hilfe einer „wissenschaftlichen Methode“ (vermutlich UV-Licht) radierte Daten auf verschiedenen Autographen, z. B. KV 183 und KV 201, entziffern konnten. Die großen Veränderungen der letzten Jahrzehnte in den Besitzverhältnissen bei Autographen (vor allem durch den zweiten Weltkrieg und durch den Verkauf von Privatsammlungen) sind von den Herausgebern genau verfolgt und registriert worden; der tragische Verlust von rund 130 Autographen aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin macht die Wichtigkeit des Meisterarchivs von Anthony van Hoboken, dessen Mozart-Bestände K<sup>6</sup> vollständig verzeichnet, sehr deutlich. Die Herausgeber verdienen schließlich höchste Anerkennung für die Entdeckung zahlreicher zeitgenössischer Abschriften, die KE noch unbekannt waren. Auch die Angaben über Sekundär-Literatur sind im allgemeinen auf den neuesten Stand gebracht worden; jedoch entdeckt man hier einige seltsame Lücken. So werden Girdlestones *Mozart et ses concertos pour piano* (1939) und Dennerleins *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke* (1951) nur ganz gelegentlich erwähnt (Dennerlein bei KV 312 und KV 500; Girdlestone bei KV 386 b und 459 a sowie KV 447). Sicherlich sind beide Bücher nicht weniger wertvoll und wichtig als etwa Saint-Foix' *Les symphonies de Mozart*, auf das sich K<sup>6</sup> regelmäßig bezieht. Doch sind diese Lücken und die Auslassung einiger anderer Bücher vielleicht nicht sehr wichtig.

So weit, so gut. Leider fällt jedoch K<sup>6</sup> in einigen anderen Punkten hinter die höchsten Ansprüche zurück.

Es bedarf sicherlich keiner Diskussion, daß ein musikalisches Nachschlagewerk wie das vorliegende, das über die ganze Welt verstreute Quellen verzeichnet und von Bibliotheken der ganzen Welt benutzt werden wird, so genau und so vollständig wie möglich sein und auf klare und konsequent angewandte Prinzipien aufgebaut sein müßte. Unter gewissen Gesichtspunkten wird K<sup>6</sup> diesem Anspruch leider nicht gerecht. So sind genaue, nicht veraltete und verständliche Angaben über Bibliotheken und Bibliotheks-Signaturen

für ein Werk dieser Art von besonderer Bedeutung. K<sup>6</sup> bringt für praktisch alle deutschen und österreichischen Bibliotheken die Signaturen von Mozarts Autographen und handschriftlichen Kopien, dagegen nur einige Signaturen für Autographe im British Museum (keine für die zehn großen Streichquartette oder das c-moll-Quintett) und sehr wenige für diejenigen im Pariser Conservatoire, obgleich diese vollständig in *Mozart en France* (1956) angegeben werden, einem Katalog, den die Herausgeber für andere Zwecke benutzt haben. Auch tauchen gelegentlich irreführende und falsche Signaturen als Bestände des British Museum auf (S. 384: KV 374 a (359) hat die Signatur B 362.b. (47), nicht 362.b.47; S. 907: KV Anh. C.29.17 (Anh. 284 m) hat die Signatur h.321.j. (3), nicht 321.j.3; S. 862: KV Anh. C.11.11.: BM 217 457 ist sinnlos). Schließlich ist zu bemerken, daß das British Museum seit 1953 eines der beiden erhaltenen Blätter des Autographs der Klaviersonate KV 570 besitzt (Ms. Add. 47 861).

Einige Bibliotheksamen, wiederum bei britischen Bibliotheken, sind unklar: „Bibl. Glasgow“ meint wahrscheinlich die Euing Library in der Glasgow University Library, aber es gibt in Glasgow mehr als eine bemerkenswerte Musikbibliothek. „King's Mus. Lib.“ (S. 13 und öfter) ist die Royal Music Library, die dem British Museum 1957 von Königin Elisabeth II. geschenkt wurde, was seinerzeit in der west- und mitteleuropäischen Presse durchaus gemeldet worden ist. Die Herausgeber kennen und benutzen den Katalog der gedruckten Musikalien dieser Bibliothek, haben aber den Katalog der Handschriften, der frühe Partiturabschriften von *La Clemenza di Tito*, *Figaro* und *Zauberflöte* enthält, offenbar übersehen. Schließlich fällt unangenehm auf, daß nirgends eine vollständige Liste mit genauen und nicht abgekürzten Titeln der Bibliotheken und Bibliothekskataloge erscheint, die im laufenden Text nur abgekürzt zitiert werden (so ist auf S. 719 und an anderen Stellen nicht klar, auf welchen Band des *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* von Hughes-Hughes sich die Angaben der Herausgeber beziehen sollen).

Gelegentlich werden Faksimiles von Titelseiten wichtiger Mozart-Drucke genannt, nicht aber diejenigen, die bei Grand-Carteret (*Les titres illustrés au service de la musique*) und Zur Westen (*Musik-Titel aus vier Jahrhunderten*) abgebildet sind. Die Angabe, das Titelblatt der Erstausgabe des Klavierauszugs von *Così fan tutte* sei in dem Ausstellungskatalog *Mozart in the British Museum* (1956) abgebildet, ist irrig; es handelt sich um die *Entführung aus dem Serail*.

Ferner findet sich eine ganze Reihe von Irrtümern bei Namen, und zwar nicht nur bei englischen. Einige Beispiele:

- S. 204, KV 186a (358): statt *Jouche* lies *Fouché*.
- S. 211, KV 189a (179): statt *Guilding*, *D'Almaine*, *Petter & Co*, lies *Goulding*, *D'Almaine*, *Potter & Co*.
- S. 249, KV 241: statt *Bigs* lies *Biggs*.
- S. 312, KV 299a (354): statt *Coulding* lies *Goulding*.
- S. 433: statt *Alby Rosenthal* lies *Albi Rosenthal*.
- S. 713, KV 620: statt *Kufferatz* lies *Kufferath*.
- S. 741, KV 626b/43: statt *Farguhason* lies *Farquharson*.

Einige falsche Daten:

- S. 553, KV 496a: McGinnis & Marks 1947, nicht 1847.
- S. 562, KV 504: Cianchettini & Sperati 1807, nicht 1800.

Einige andere unrichtige Angaben über Drucke:

- S. 595, KV 527: Die Ausgabe des „Faksimile“ des *Don Giovanni* bei der Universal-Edition (Verlags-Nr. 7268, 1922) ist keineswegs ein Faksimile des Autographs, sondern ein normaler Klavierauszug.
- S. 616, KV 543: Bei Cianchettini & Sperati sind Stimmen dieser Symphonie niemals erschienen.

Da so viele Autographe verloren oder schwer zu erreichen sind, ist es wichtig, in einem Werk wie dem Köchelverzeichnis wirklich alle Faksimiles, auch diejenigen einzelner Seiten aus größeren Werken, zu verzeichnen. Die Herausgeber des K<sup>6</sup> nennen jedoch nur diejenigen Faksimile-Sammelbände von Schünemann und Gerstenberg, übersehen aber, daß Winternitz' *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith* (Princeton 1955) in Band 1 acht Mozart-Faksimiles bringt, und daß Curzons *A la gloire de Mozart* (Paris 1938) weitere vier anderweitig nicht reproduzierte Seiten enthält.

Eine Art kollektiver Unkenntnis der Herausgeber verrät sich in der Behandlung englischer Mozartiana: Die Paul Hirsch Music Library wird häufig, aber stets unter Cambridge erwähnt — 1946 wurde sie vom British Museum erworben und nach London gebracht. Im Zusammenhang mit früheren Versuchen von Gesamtausgaben verweisen die Herausgeber (S. 915) auf den Mozart-Katalog, den Hirsch 1906 herausgab — Band IV des Katalogs dieser Bibliothek, den Hirsch 1947 veröffentlichte, gibt jedoch wesentlich mehr Informationen über mehr Ausgaben dieser Art. Das Autograph des Streichquintetts D-dur KV 593 war Hirschs Privateigentum und niemals ein Teil seiner Musikbibliothek. Schließlich muß erwähnt werden, daß die Manuskripte des Royal College of Music, die früher im British Museum deponiert waren, vor sechs Jahren vom College zurückgenommen wurden. Unvollständig sind auch manche Hinweise auf englische Ausgaben und verwandte Bemühungen: die Herausgeber erwähnen Hans Ferdinand Redlichs Aufsatz über seine Rekonstruktion der *Oca del Catro* im *Monthly Musical Record* 1940, nicht aber die erfolgreiche Ausführung dieser Bearbeitung im selben Jahr in London; Cecil B. Oldmans Aufsatz über das sogenannte Attwood-Studienbuch im Scheurleer-Gedenkboek, nicht aber Oldmans Ausgabe zweier Menuette aus dieser Handschrift in *Music Review* 1946. Unter den Ausgaben des bemerkenswerten in der Breitkopf-Gesamtausgabe fehlenden Andante für Cembalo KV 5b fehlt die Veröffentlichung in J. W. Turners *Mozart. The man and his work* (London 1938, S. 56—57). Im Verzeichnis der wenigen Einzelausgaben von KV 623 fehlt die interessante Ausgabe *Arranged for English-speaking Freemasons by George Dusart*, London 1902.

Es bleiben zwei weitere Mängel der Arbeit der Herausgeber zu erwähnen, vielleicht die schwerstwiegenden: die Behandlung der Erst- und Frühdrucke und die ungleichmäßige Berücksichtigung weiterer Editionen. In mancher Hinsicht sind Erst- und Frühausgaben in der neuen Auflage besser als in Einsteins Bearbeitung behandelt; es zeigen sich jedoch einige verwirrende und rätselhafte Einzelheiten. Viele dieser Ausgaben sind extrem selten; einige nur in einem einzigen Exemplar bekannt. Jeder, der in großen Musikbibliotheken gearbeitet hat, weiß, daß sich oft ein neues Exemplar eines Frühdrucks bei näherer Untersuchung als eine andere Auflage erweist, die nur in kleinen, aber wichtigen Details verändert sein mag. Es ist daher unumgänglich notwendig, die Fundorte aller bekannten Exemplare mitzuteilen. K<sup>6</sup> versäumt dies allzu oft; außerdem haben die Herausgeber einige Unika übersehen, da sie einen allgemeinen Aufruf an private Sammler nicht erlassen haben. Einige Beispiele für verschiedene Mängel unter dieser Rubrik:

#### Deutsche und Österreichische Drucke

KV 454a (460): Der Boßlerdruck ist unabhängig vom Erstdruck und geht wahrscheinlich auf eine frühe handschriftliche Kopie zurück (vgl. NMA, Kritischer Bericht), obwohl er nur wenig später als die Erstausgabe erschienen ist.

KV 500: Der NMA (Kritischer Bericht) war kein Exemplar der Erstausgabe Hoffmeisters bekannt. K<sup>6</sup> stellt fest, diese Ausgabe habe keine Plattennummer, so daß man annehmen muß, die Herausgeber haben ein Exemplar gefunden. Wo aber liegt es? (da das Autograph verloren ist, kommt hier der Erstausgabe besondere Bedeutung zu).

KV 547b: Die NMA datiert den Erstdruck auf 1799?, K<sup>6</sup> auf 1788, Weinmann (Hoffmeister-Katalog) auf April 1793. Welches Datum stimmt?

## Französische Ausgaben

KV 175: Die Erstausgabe Boyers ist nicht „op. VII“, sondern nur „no. 14“ des *Journal de pièces de clavecin* und ist auf 1785 datiert. K<sup>6</sup> datiert KV 382, das alternative Finale zu diesem Werk, „*im 1784*“ — womit dieselbe Boyer-Ausgabe im Journal gemeint ist!

KV 413: Eine Ausgabe Boyers mit Stimmen, die K<sup>6</sup> unbekannt ist, befindet sich in englischem Privatbesitz; sie erschien wahrscheinlich 1785, also im selben Jahr wie die Ausgabe Artaria.

KV 264: Le Duc veröffentlichte eine gekürzte Fassung dieser Variationen als letzte Nummer seines *Journal de clavecin* 1785 und forderte die Subskribenten auf, ihre Subskription vor dem 1. 1. 1786 zu erneuern, d. h. fast vier Monate vor der Ankündigung und vermutlichen Veröffentlichung des Artaria-Druckes. K<sup>6</sup> stellt diese Priorität nicht klar.

## Englische Ausgaben

KV 19d: K<sup>6</sup> erwähnt das durch H. Andrews bekannt gewordene Exemplar der ersten englischen Ausgabe (vgl. Music Review 1961, S. 141) nicht und datiert die „Titelaufgabe“ Birchall fälschlich auf 1789. Auf Seite 946 wird die Ausgabe von Birchall & Andrews als Erstausgabe bezeichnet, auf Seite 948 diejenige von De Roullède als „Frühausgabe 19d?“, dies widerspricht den Angaben auf Seite 34.

KV 386: Potters Ausgabe ist 1838, nicht 1839 erschienen (vgl. NMA V/15/8, Seite XXVII). Die Paginierung dieser Ausgabe ist 2–9, nicht 26–33.

KV 494 (komponiert Juni 1786): Die Ausgabe von Storace wurde am 26. 4. 1788 in Stationer's Hall registriert; sie bringt die Fassung des Autographs, d. h. ohne Kadenz. Die angebliche Erstausgabe Böblers bringt die Kadenz und bildet die zwölfte Nummer einer 1788 erschienenen Serie, deren Nummern 4 und 11 am 13. August 1788 bereits besprochen wurden. Es ist daher unwahrscheinlich, daß die Ausgabe Böblers vor dem April 1788 erschienen ist. Da die Ausgabe Böblers KV 533 enthält, das nicht vor dem 3. Januar 1788 komponiert wurde, ist es unwahrscheinlich, daß sie im Frühjahr 1788 erschienen ist. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Herausgeber genaue Daten für fast alle englischen Mozart-Drucke vor 1800 hätten bekommen können, wenn sie die Register von Stationer's Hall in vielleicht dreistündiger Arbeit durch eine Hilfskraft hätten durchsehen lassen. Jetzt sind in K<sup>6</sup> die meisten der englischen Ausgaben vor 1791 zu spät datiert. Die Tatsache, daß Storaces Ausgabe von KV 564 tatsächlich die Erstausgabe ist, deutet sehr darauf hin, daß seine Ausgabe von KV 494 zumindest ebenso früh erschienen ist wie diejenigen von Böbler und Hoffmeister.

Ein weiterer schwerwiegender Mangel ist auch die unsystematische Anlage der Verzeichnisse späterer Ausgaben (außer den Erst- und Frühdrucken) sowohl des ganzen Werkes als auch von Auszügen und Arrangements. Abgesehen davon, daß die verfügbaren Daten offenbar nicht systematisch gesammelt worden sind, haben die Herausgeber sich anscheinend für kein System entscheiden können, nach dem das Material zu ordnen wäre, sei es alphabetisch, chronologisch oder nach Ort, Land oder Verlegern. Das Durcheinander dieser Abschnitte scheint so fast unverändert aus KE übernommen zu sein. Außerdem haben die Herausgeber fast überhaupt nicht versucht, zu entscheiden, welche Ausgabe oder welches Arrangement textkritischen Wert haben könnte, sei es durch Beziehungen zum Erstdruck oder durch Verbindungen zu frühen, verlorenen, aber textkritisch wichtigen Handschriften, die unter Umständen wichtige Abweichungen zum Autograph überliefern.

Ein Blick in den ersten Band von Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* (1817) zeigt, daß in den 25 Jahren nach Mozarts Tod in ganz Europa eine große Zahl von Ausgaben und Arrangements seiner Musik erschien. Eine beinahe ebenso große Anzahl englischer Ausgaben, vor allem von Klavierstücken und Variationen, ist bei Hofmeister nicht verzeichnet, aber fallweise in K<sup>6</sup> aufgenommen. Die meisten von ihnen jedoch sind,

wie die gleichzeitigen kontinentalen Drucke textkritisch wertlose Nachdrucke. Die Herausgeber von K<sup>6</sup> geben keine Erklärung über die Grundsätze, nach denen sie solche Drucke aufgenommen oder ausgelassen haben, ihre Absicht aber scheint gewesen zu sein, die Verzeichnisse des KE soweit wie möglich auszudehnen. Das Ergebnis ist leider höchst unbefriedigend.

#### Einige Beispiele:

Die Zaubерflöte: Der Klavierauszug von Meyer (Braunschweig, um 1830) ist aufgenommen; der Klavierauszug von Birchall (London um 1803) nicht. Beide sind gleich wertlos.

Dgl. „Das klinget“: K<sup>6</sup> verzeichnet zwei Einzeldrucke, die vor etwa 1810 erschienen sind; das British Museum besitzt acht weitere.

Dgl. K<sup>6</sup> verzeichnet eine ganze Reihe verstreuter Teildrucke vor etwa 1830, aber nicht die sehr seltene Budapester Ausgabe ausgewählter Lieder aus der Zaubерflöte (1804) (vgl. *Mozart Magyarországon* 1958, S. 137).

KV 283: K<sup>6</sup> erwähnt, daß diese vielfach publizierte Sonate in die textkritisch wertlose Ausgabe des Associated Board of the Royal Schools of Music (London) aufgenommen wurde, versäumt aber darauf hinzuweisen, daß diese Ausgabe etwa ein Dutzend weniger leicht zugänglicher Werke, wie die Fugen KV 153 und 154 enthält.

KV 476: K<sup>6</sup> verzeichnet verschiedene Ausgaben bis etwa 1845, aber nicht den Druck von Broderip & Wilkinson (1805).

KV 626: K<sup>6</sup> verzeichnet viele Klavierauszüge bis etwa 1830, nicht aber denjenigen von KV Anh. C 806 (Anh. 246): („Vergiß mein nicht“). K<sup>6</sup> verzeichnet 12 Ausgaben. Das British Museum besitzt 14 weitere, die vor 1830 erschienen sind, darunter eine in Philadelphia und eine um 1815 bei Kreitner in Worms erschienene.

Haydn-Quartette: K<sup>6</sup> nennt die Ausgabe von Einstein bei Novello ohne Datum (tatsächlich 1945), nicht aber diejenige von Mangeot (New York 1942, Schirmer), die von geringerem textkritischem Wert, aber von historischem Interesse ist.

Sammlungen: Die Sammelausgabe von Launer (Paris 1839—ca. 1850) ist verzeichnet, die sehr viel umfangreicheren von Broderip & Wilkinson (London um 1805, etwa 35 Nummern) und von Monzani und Cimador (London um 1800, mindestens 64 Nummern) fehlen.

Taschenpartituren: Sämtliche Ausgaben von Eulenburg und Philharmonia sind verzeichnet, auch wenn sie keinen textkritischen Wert haben und allgemein zugängliche Werke betreffen. Dagegen fehlen die Ricordi-Partituren, obwohl sie (wenn auch als Nachdrucke der alten Gesamtausgabe) alle frühen Symphonien einschließlich KV 45 und KV 45c umfassen.

Deutsche Ausgaben: Das wertlose Arrangement von KV 459 für Klavier zu vier Händen von Ulrich (Peters) ist verzeichnet, die Ausgabe von KV 415 für zwei Klaviere von Lebert (Cotta) nicht. Warum?

Die nützliche Partitur von KV 338 von Cranz, die auch einen Klavierauszug enthält, ist nicht aufgeführt.

Russische Ausgaben vor 1800 von verschiedenen Nummern aus *La Clemenza di Tito*, *Così fan tutte* und *Figaro* fehlen ganz.

Diese Liste von Irrtümern und Lücken könnte aus meinen eigenen Notizen noch ergänzt werden; sie könnte sicherlich erheblich erweitert werden durch jeden Mozart-Spezialisten, der Zugang zu einer größeren Bibliothek in jedem Lande außerhalb Deutschlands und Österreichs hat. Grundsätzlich resultieren diese Fehler aus der Verbindung lückenhafter Kenntnisse, mangelhafter Genauigkeit, eines bedauerlichen Mangels an Methodik und einer beunruhigten Abneigung, die Arbeit weiter über das sogenannte deutsche Sprachgebiet hinaus auszudehnen. Wenn die Herausgeber den Wunsch hatten, über Ausgaben der Werke Mozarts so viel Auskunft wie irgend möglich zu geben, so hätten sie Mikrofilme aller Mozart-Eintragungen aus den Katalogen von etwa einem Dutzend großer Musikbiblio-

theken der ganzen Welt, etwa 7 oder 8 in Europa und 3 oder 4 in Amerika, besorgen sollen. Auf diese Weise hätten sie einen photographischen Gesamtkatalog aufbauen können, durch den sie vermutlich bis zu 80% aller erhaltenen Mozart-Drucke hätten nachweisen können. Wenn sie dann erkannt hätten, daß es ein vergebliches Bemühen wäre, bibliographische Vollständigkeit anzustreben (und tatsächlich scheinen sie dies erkannt zu haben), so hätten sie doch wenigstens so viel Material zur Verfügung gehabt, um klare Prinzipien für die Aufnahme oder Nichtaufnahme einzelner Drucke zu formulieren. Sie hätten außerdem eine chronologische Grenze und Prinzipien des textkritischen Wertes entwickeln können, aufgrund derer spätere Ausgaben oder Arrangements aufzunehmen oder auszulassen gewesen wären. Gerade der Mangel an Grundsätzen in diesem so wichtigen Problem der Drucküberlieferung ist es, der zum guten Teil für den enormen Umfang und damit für die enormen Kosten von K<sup>6</sup> verantwortlich ist.

Die Schwäche des K<sup>6</sup> liegt zu einem großen Teil außerdem darin, daß die Herausgeber mit der Redaktionsarbeit ganz offenbar begonnen haben, bevor sie ihr Material vollständig gesammelt und Grundsätze der Materialauswahl und Methoden der bibliographischen Darstellung und Beschreibung entwickelt hatten. Hier wird, wenn einmal die 7. Auflage des Köchel-Verzeichnisses vorbereitet wird, systematischer anzusetzen sein. Die Herausgeber dieser zukünftigen Auflage sollten auch Abschriften einzelner Abschnitte ihrer Arbeit vor der Drucklegung Spezialisten in mehreren Ländern zugänglich machen, damit Lücken und Irrtümer (etwa in der Schreibung von Namen) vermieden werden. Sie sollten außerdem einen Aufruf an private Sammler in allen Ländern erlassen, um Auskünfte über Drucke und Handschriften außerhalb der öffentlichen Bibliotheken zu erlangen.

Sicherlich bedarf es nach dem Gesagten kaum der Erwähnung, daß die Mängel des K<sup>6</sup>, auf die in dieser Besprechung hingewiesen wurde, zwar der Zahl nach umfangreich, der Art nach aber begrenzt sind. Es wäre unfair zu leugnen, daß die Neuauflage des Köchel-Verzeichnisses trotz dieser Mängel eine höchst wichtige Arbeit ist, die für mindestens ein Jahrzehnt eine der Hauptstützen aller Mozart-Forschung sein wird. Ihre Mängel aber lassen es andererseits zweifelhaft erscheinen, ob sich die „enorme Autorität“, die KE als „Bibel der modernen Mozart-Forschung“<sup>1</sup> genoß, unbeschränkt auf die neue Auflage übertragen wird.

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Plath: *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung*, Bericht über den 9. Kongreß der IGMW, Salzburg 1964, Kassel 1964, Band 1, S. 51.